АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ТЕОРИЯ СТИХА



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ АН СССР
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

ТЕОРИЯ СТИХА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ЛЕНИНГРАД • 1968

ТЕОРИЯ СТИХА

Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский дом)
Академии наук СССР

Редактор издательства *Герасимова Н. Г.*
Художник *Д. С. Данилов*
Технический редактор *А. В. Смирнова*
Корректоры *М. А. Горилас, Н. И. Журавлева,*
Л. Я. Комм и *Г. И. Яковлева*

Сдано в набор 7/XII 1967 г. Подписано к печати 8/IV 1968 г. РИСО АН СССР № 92-147В. Формат бумаги $60\times90^{1}/_{16}$. Бум. л. $9^{7}/_{8}$. Печ. л. $19^{3}/_{4}=19^{3}/_{4}$ усл. печ. л. Уч.-изд. л. 20.88. Изд. № 3590. Тип. зак. № 691. М-31252. Тираж 7000. Бумага типографская № 1.

Цена 1 р. 42 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука»
Ленинград, В-164, Менделеевская лин., д. 1

1-я тип. издательства «Наука»
Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

7-2-2
172-68 (I пол.)

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Последнее десятилетие ознаменовалось у нас заметным оживлением интереса к теории стиха. В журналах напечатано много стиховедческих статей, вышли в свет исследовательские и популярные книги. Доказательством интереса широких читательских кругов к проблемам стиховедения служит то, что эти книги быстро разошлись, и купить сейчас книги 50—60-х годов так же трудно, как 20—30-х. Поэтому издание предлагаемого вниманию читателей сборника представляется вполне своевременным.

В Институте русской литературы (Пушкинском доме) АН СССР в начале 1965 г. создана стиховедческая группа, в работе которой приняли участие ученые Ленинграда, Москвы и других городов. Бо́льшая часть статей, входящих в сборник, обсуждалась на заседаниях группы.

Состав сборника разнообразен по материалу, темам, приемам исследования. Статьи охватывают разные периоды истории русского стиха — от XVII в. до наших дней. Большинство статей посвящено проблемам ритмики, но аспекты изучения различны.

Одна из центральных проблем сборника — взаимоотношение форм стиха с литературной традицией и с законами языка. Последний аспект весьма важен методологически, ибо язык — это материя стиха.

Исследования в области сравнительной метрики (В. М. Жирмунский, В. Е. Холшевников) позволяют установить тонкие связи между законами языка и национальными формами стиха: не только первичные, но и вторичные признаки ритмического и фонического строя стихотворной речи своеобразны в каждом языке: русский ямб, например, заметно отличается от немецкого, английского, польского, чешского и т. д.

Много внимания уделено в сборнике статистическим исследованиям разного рода, что в наши дни вполне естественно. Стихотворная метрика, как показывает само значение термина, опе-

рирует количественными категориями: счет слогов, взаимное расположение ударных и безударных звуков и т. п. Сравнительно небольшие количественные изменения (например, различие в слоговом объеме слова в том или ином языке) могут сильно повлиять на ритмическое звучание стиха. Традиционное стиховедение начиная с античного ограничивалось простейшими подсчетами, легко проверяемыми на слух. В XX в. начиная с известных работ Андрея Белого о четырехстопном ямбе для изучения более тонких закономерностей ритмики все шире применяется в качестве вспомогательного метода статистика, значительно усовершенствовавшая за последние десятилетия свою методику. Математическая статистика не только подтверждает то, что опытный стиховед может воспринять на слух; нередко она помогает установить явления, остающиеся незамеченными при более поверхностном, чисто интуитивном изучении. Разумеется, математико-статистический метод в стиховедении отнюдь не универсален, сфера его применения ограничена и должна быть подчинена ясно сформулированным стиховедческим задачам. По удачному выражению А. Н. Колмогорова, прежде чем считать, нужно знать, что́ считать и для чего считать. В то же время, как показывают исследования последних лет у нас и за рубежом, современная теория стиха не может обойтись без помощи математической статистики.

В сборнике представлены статистические исследования разных типов. М. Л. Гаспаров показывает эволюцию ритмических форм русского трехударного дольника — одного из самых популярных размеров в современной поэзии, определявшегося ранее лишь в общих чертах. П. А. Руднев устанавливает эволюцию метрического репертуара русских поэтов XIX—начала XX в. (Эта работа частично восполняет также серьезный пробел в нашей научной литературе — почти полное отсутствие справочно-описательных работ о стихе русских поэтов; только в справочниках Б. И. Ярхо и его учеников имеются точные данные о метрическом репертуаре Пушкина и частично Лермонтова). А. Н. Колмогоров и В. В. Иванов дают опыт описания одного произведения или небольшого их ряда.

Сочетание статистики с применением вероятностных расчетов помогает отделить то, что в стихотворной форме данного произведения относится к общеязыковым закономерностям, от того, что является намеренным ритмическим заданием поэта. Этому вопросу посвящена статья Г. С. Васюточкина.

Статистические исследования могут иметь иногда и практическое историко-литературное значение. Так, анализ ритмических форм позволил В. М. Жирмунскому и Б. И. Ярхо уточнить датировку некоторых произведений.

Об опыте применения методов экспериментальной фонетики для изучения некоторых спорных вопросов теории стиха говорится в статье В. И. Павловой.

Многие вопросы современного стиховедения вызывают оживленные споры, неизбежные и закономерные в науке. Сборник кончается разделом «Дискуссии», в котором на новой основе продолжается старый спор П. Н. Беркова с Б. В. Томашевским и И. П. Ереминым о произносительных нормах и характере ритма и рифмы в русской силлабической поэзии XVII в. Вопрос этот важен для понимания эволюции русского стиха. В споре приняли участие П. Н. Берков, А. М. Панченко, В. Е. Холшевников. (Статья последнего лишь частично касается предмета спора, поэтому помещена в другом разделе). Кто из них прав — пусть судит читатель.

В. М. ЖИРМУНСКИЙ

О НАЦИОНАЛЬНЫХ ФОРМАХ ЯМБИЧЕСКОГО СТИХА

1

Книга проф. Б. Унбегауна «Русское стихосложение» (1956), написанная на английском языке,[1] дважды переиздававшаяся и переведенная на французский, по своим принципиальным установкам очень характерна для некоторых направлений современного зарубежного литературоведения. Основным источником автора послужили русские (советские) работы 1920-х годов (Б. Томашевского, В. Жирмунского, Р. Якобсона, меньше Г. Шенгели), частично и работы более позднего времени (Л. Тимофеева), которые в тексте обычно не цитируются, но приведены суммарно в библиографии в конце книги. Однако вместе с бесспорными фактами, впервые установленными в этих исследованиях, автор заимствовал из них и некоторые ошибочные теории, характерные для русского формализма того времени и в большинстве случаев пересмотренные самими исследователями.

Проф. Унбегаун открывает свою книгу таким тезисом: «Язык поэзии далек от того, чтобы быть спонтанным (spontaneous). Напротив, он имеет в высшей степени искусственный характер (highly artificial): никто не пользуется стихами в обыденной речи (in ordinary speech). Поэтому законы, управляющие просодией, должны быть условными (conventional)».[2]

Отсюда — исторический вывод. Законы стиха, будучи «искусственными» и «условными», у большинства народов «заимствованы» (borrowed) со стороны: у римлян — от греков, у романских народов — из средневековой латыни, у русских — от поляков (силлабические вирши) и от немцев (реформа Тредиаковского и Ломоносова). Для механического понимания этой цепи «заимствований» особенно характерно, что значение важного этапа

---

[1] B. O. Unbegaun. Russian versification. Oxford, 1956. — Ср. рецензию Б. Томашевского: ВЯ, 1957, № 3, стр. 127—134.

[2] B. O. Unbegaun. Russian versification. Preface, p. IX.

в усвоении русской поэзией немецкого по своему происхождению силлабо-тонического стиха у автора получают рукописные упражнения пастора Глюка (1652—1705) и магистра Пауса (1670—1734), двух саксонцев, плохо знавших русский язык и переводивших рифмованные псалмы эквиметрически, заменяя немецкие силлабо-тонические размеры их русскими эквивалентами.[3] Повторные указания Б. Унбегауна на приоритет немецких переводчиков в употреблении тех или иных размеров[4] справедливо отвел Б. В. Томашевский в своей рецензии: «Относится это больше к проповеднической деятельности этих пасторов, чем к литературе».[5]

Считая, что «в большинстве языков современное стихосложение (modern versification) было импортировано (imported)», проф. Унбегаун утверждает, что заимствования происходили независимо от характера заимствующего языка и даже вопреки ему. «Во всяком случае было бы неразумно согласиться с точкой зрения, часто высказываемой в учебниках по литературе, будто та или иная просодия чужеземного происхождения должна быть отброшена на основании того, что она нарушает родной обычай (native usage). Разумеется! Но это делает любое стихосложение по той простой причине, что никто не пользуется стихом в обыденной речи. Важно только, чтобы избранная просодия не наносила этой последней слишком заметного ущерба».[6]

Если оставить в стороне последнюю оговорку, не имеющую по причине своей неопределенности (что значит «слишком»?) принципиального значения, можно сказать, что проф. Унбегаун рассматривает любую систему стихосложения как насилие над «обыденной речью». Напомним, что теорию стиха как «организованного насилия над языком» выдвинул в начале 1920-х годов Р. Якобсон в своей книге «О чешском языке преимущественно в сопоставлении с русским» (1923), и, если ссылка на эту книгу у автора «Русского стихосложения» отсутствует, такое умолчание скорее всего свидетельствует о том, что это положение представлялось Б. Унбегауну в настоящее время самоочевидным.

Поучительно и сейчас вспомнить по поводу формулы Р. Якобсона полемику по этому вопросу в дружеской рецензии Н. С. Тру-

[3] Там же, стр. 11. На труды Пауса и Глюка, оставшиеся в рукописи, впервые обратил внимание акад. В. Н. Перетц, который придал им несомненно преувеличенное значение. См.: В. Н. Перетц. Историко-литературные исследования и материалы, т. III. СПб., 1902, ч. I, стр. 71—343; ч. II, стр. 3—147 (публикация текстов). С тех пор П. Н. Берков сообщил о двух других малоизвестных иностранцах, шведе Спарвендфельде (1704) и немце Ганке (1722), которые также пытались переводить эквиметрически на русский язык немецкие силлабо-тонические стихи. См.: П. Н. Берков. Из истории русской поэзии первой трети XVII века. Сб. «XVIII век», М.—Л., 1935, стр. 61—81.

[4] Ср. образцы в книге Унбегауна на стр. 22, 25, 28, 49.

[5] ВЯ, 1957, № 3, стр. 127.

[6] B. O. Unbegaun. Russian versification, p. XII—XIII.

бецкого.[7] Соглашаясь с основными положениями автора, рецензент тем не менее считает нужным сделать следующую оговорку: «Если Р. Якобсон и прав, утверждая, что всякая просодия есть насилие над языком, не следует забывать, что, выражаясь образно, терпение языка все-таки не безгранично и что не всякое насилие язык может вытерпеть. Во всяком языке есть такие элементы, которые необходимо должны быть так или иначе использованы просодией, если она желает быть жизнеспособной: таково, например, в русском языке ударение, в польском — число слогов. Русская просодия, пренебрегающая ударением, или польская, пренебрегающая числом слогов, была бы нежизнеспособна. . . Таким образом, число возможных или допустимых для данного языка „насилий" всегда ограничено и определяется характером языка».[8]

Иначе, чем проф. Б. Унбегаун, подходят к вопросу о взаимоотношении языкового материала и стихотворной формы современные советские теоретики стиха. Они исходят из факта зависимости формы стихосложения от национальной специфики языкового материала, хотя зависимость эта понимается ими не односторонне, механически, а с учетом диалектического характера взаимодействия между ними. Это взаимодействие проявляется: 1) в традиции поэтических форм у данного народа; 2) в фактах иноязычных воздействий, переоформляемых в соответствии с особенностями языка и его поэтическими традициями; 3) в индивидуальной творческой инициативе поэтов и поэтических направлений, ищущих новых средств для адекватного художественного выражения новых жизненных переживаний и эстетических тенденций.

Из наличия такого диалектического взаимодействия между языком и формами стиха исходил Б. В. Томашевский в своих последних работах. Он писал: «Ритмический закон, конечно, не вытекает механически из свойств языка: иначе все бы мы говорили и писали стихами. Но он и не является чем-то чуждым языку и приложенным к языковому материалу».[9] «Каждый язык имеет свой особенный ритмический материал, и поэтому в каждом языке вырабатывается своя метрическая система. Факт международного обмена литературных традиций может содействовать сближению этих систем, но никогда не стирает существенного раз-

---

[7] «Slavia», т. II, 1923—1924, р. 452—460.

[8] При обсуждении моего доклада «Язык и стих» в Институте литературных исследований Польской Академии наук в октябре 1959 г. Р. О. Якобсон сообщил, что в настоящее время он отказался от своей прежней формулы. «Критерием поэтической функции» он считает «отбор» (selection) и «сочетание» (combination). См.: R. Jakobson. Linguistics and Poetics. In: Style in Language, ed. Thomas A. Sebeok. Cambridge Mass, 1960, p. 358. Следует добавить, что книга о чешском стихе сама была первым опытом установления связи стихосложения с фонологическим строем языка.

[9] Б. В. Томашевский. Стих и язык. Филологические очерки. М.—Л., 1959, стр. 29.

личия между ними, возникающего из различий самого материала». «Отсюда следствие: ритмизуемый материал по природе своей национален. Живопись, музыка национальны лишь в той мере, в какой творческая мысль художника складывается под воздействием исторических культурных путей развития народа, к которому он принадлежит. Но средства живописи и музыки международны. Поэзия же народна по самому своему материалу. Поэзия в этом отношении гораздо национальнее прозы».[10]

Соответственно этому задачей сравнительной метрики нам представляется не изучение цепи заимствований метрических систем из одного языка в другой (в смысле проф. Унбегауна), а сопоставление сходств и различий национальных форм стиха в их диалектической связи с особенностями национального языкового материала, с просодией данного языка. Такие сопоставления могут быть как генетического, так и типологического характера. Несомненные факты международных взаимодействий (в первом случае) предстанут на этом фоне с обязательным учетом творческого переоформления заимствованных образцов на основе просодических особенностей данного языка и национальных традиций его стихотворной обработки.

В этом смысле задачи сравнительной метрики полностью совпадают с задачами сравнительно-исторического литературоведения вообще.

2

Наглядной иллюстрацией этих положений может служить сравнение национальных форм ямбического стиха. В качестве примера сопоставим русские и немецкие ямбы, поскольку между ними предполагали генетическую связь.

В силлабо-тоническом (по принятой терминологии) стихосложении, основанном на принципе ударности и счета слогов между ударениями, мы называем ямбом стих, в котором метрические ударения стоят на четных слогах. Этот принцип бинарной альтернации может осуществляться и при чередовании долгих и кратких: поэтому античные ямбы могли служить моделью для ямбов силлабо-тонических. Однако в зависимости от национальных фонетических особенностей языкового материала метрическая модель ямбического стиха осуществлялась в силлабо-тоническом стихосложении в очень разных ритмических формах.

Известно, что ритм русских ямбов и хореев (т. е. размеров с бинарной метрической альтернацией) отличается от немецких и английских частым отсутствием ударения на метрически ударных слогах стиха. Отсутствовать могут ударения на всех слогах,

---

[10] Там же, стр. 32.

за исключением последнего ударного. По подсчетам Б. В. Томашевского, в четырехстопном ямбе «Евгения Онегина» число отсутствующих метрических ударений составляет на втором слоге 6.6%, на четвертом 9.7, на шестом 47.5, на втором и четвертом одновременно 9, на четвертом и шестом 0.5%; только в 26.7% метрические ударения присутствуют полностью.[11] Однако, несмотря на наличие этих вариаций, определяющих своим расположением большое ритмическое разнообразие русских ямбов, метр как инвариантная модель бинарной альтернации осознается благодаря наличию ритмической инерции ударности, которая придает четным слогам стиха потенциально-ударный характер даже при отсутствии реального ударения. Об этом А. Н. Колмогоров писал: «Под метром я понимаю закономерность ритма, обладающую достаточной определенностью, чтобы вызвать: а) ожидание подтверждения в следующих стихах, б) специфическое переживание „перебоя“ при ее нарушении».[12] Этими двумя особенностями русские силлабо-тонические стихи отличаются от стихов чисто силлабических — французских или польских.

Объяснение пропуска метрических ударений в русских двусложных размерах (по школьной терминологии — замены стопы ямба пиррихием, т. е. двумя неударными слогами) найдено было уже в XVIII в. Тредиаковским и Сумароковым (см. стр. 17). При регулярной бинарной альтернации ударных и неударных слогов в метрическую форму ямбов и хореев могли бы уложиться только односложные и двусложные слова, а из трехсложных — исключительно такие, в которых ударение лежит на среднем слоге.

Между тем, как первым установил Н. Г. Чернышевский, превосходный филолог, в рецензии на посмертное издание Сочинений Пушкина («Современник», 1856),[13] средняя величина русского слова в прозаическом тексте составляет приблизительно 3 слога (по позднейшим подсчетам, которые производились независимо от Чернышевского,— несколько меньше, чем 3).[14] В таких условиях изгнание из стиха многочисленных в русском языке много-

---

[11] Б. Томашевский. О стихе. Л., 1929, стр. 106. Более полные таблицы, охватывающие все виды ямба у русских поэтов XVIII и XIX вв., см. в кн.: Кирил Тарановски. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.

[12] А. Н. Колмогоров. К изучению ритмики Маяковского. ВЯ, 1963, № 4, стр. 64.

[13] Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. II, 1949, стр. 469—471. Ср.: В. В. Гиппиус. Чернышевский — стиховед (в кн.: В. Гиппиус. От Пушкина до Блока. Л.—М., 1966, стр. 283—286).

[14] По подсчетам Г. Шенгели, одно ударение в прозе приходится на 2.7 слога; согласно В. Чудовскому — на 2.86. См.: В. Жирмунский. Введение в метрику. Л., 1925, стр. 268, примеч. 31 (колебания цифр вызваны, как всегда, различной оценкой ударности односложных служебных и полуслужебных слов). См.: там же, стр. 102—116.

сложных слов (включая трехсложные с начальным и конечным ударением) чрезвычайно ограничило бы возможности выбора слов и явилось бы тем самым нетерпимым «насилием» стихотворной формы над языком.

Правильность объяснения, предложенного Чернышевским, подтверждается тем, что в классической русской поэзии в трехсложных размерах, в противоположность двусложным, за немногочисленными исключениями (как начальная стопа в дактилических стихах), все метрические ударения сохраняются полностью.[15]

Однако из этого важного открытия Чернышевский сделал неправильный практический вывод. У него возникли сомнения «относительно удобства для русского языка той версификации, которая господствовала со времен Ломоносова» и была «упрочена» благодаря Пушкину. «На чем же основано такое господство ямба и отчасти хорея, изгоняющее все другие размеры?» — писал Чернышевский в той же рецензии. «Неужели действительно ямб — самый естественный для русского языка размер? Так обыкновенно думают, но не так на самом деле». Чернышевский полагал на основании своих акцентологических исследований, что для русского стихосложения трехсложные размеры «естественнее», чем двусложные, которые более соответствуют двусложной структуре немецкого слова. «А между тем кажется, что трехсложные стопы (дактиль, амфибрахий и анапест) и гораздо благозвучнее и допускают большее разнообразие размеров, и, наконец, гораздо естественнее в русском языке, нежели ямбы и хореи. О большей естественности их невозможен и спор после цифр, приведенных нами. Не можем не заметить, что у одного из современных русских поэтов (Чернышевский подразумевает Некрасова,— *В. Ж.*)— конечно вовсе не преднамеренно — трехсложные стопы, очевидно, пользуются предпочтительной любовью перед ямбами и хореями».

Вывод этот был подсказан Чернышевскому литературной борьбой второй половины 50-х годов: он отталкивался от традиционных ямбов эпигонов пушкинской классической школы; под «естественностью» он понимал присущие реалистической поэзии Некрасова ритмы и интонации, приближающиеся к акцентному строю «обыденной речи». Между тем в действительности в русской поэзии уже начиная с Ломоносова из взаимодействия метрической модели двусложного ямбического (или хореического) стиха с фонетическим своеобразием русского языкового материала возникла новая национальная форма стиха — р у с с к и й я м б, который

---

[15] У некоторых поэтов новейшего времени (Пастернака, Цветаевой и др.) такие пропуски появляются как прием преодоления акцентно-мелодического однообразия трехсложных размеров. Ср. у Пастернака («1905 год»): «Эта но́чь — наше де́тство и мо́лодость *у*чителе́й. . .», «Телегра́фных сете́й, открыва́ющих*ся* с чердака́» и др.

благодаря своему меняющемуся ритмическому (акцентному) наполнению допускал очень большую поэтическую свободу, сделавшую этот размер, особенно у Пушкина, богатым и разнообразным средством художественной выразительности.

3

В немецком стихе, как отметил Чернышевский, средний объем слова приближается к двум слогам; поэтому речевой материал легко укладывается в бинарную ямбическую (и хореическую) альтернацию. Немецкие ямбы в ритмическом отношении более регулярны, чем русские; пропуски ударений не являются в них обычной основой варьирования ритма.

В результате фонетической редукции неударных слогов в процессе исторического развития немецкого языка все слова германского происхождения без префиксов или суффиксов стали односложными или двусложными (с ударением на первом слоге). Например: сущ. *Wald*, прил. *gut*, глаг. *schreibt*; сущ. *Name*, *Wälder*, прил. *leise*, *guter*, глаг. *schreiben* и т. п.; при наличии неударного префикса трехсложная форма имеет ударение на среднем слоге, т. е. беспрепятственно укладывается в ямбическую альтернацию: *beschreiben*, *Erfahrung* и т. п. Другие типы трехсложных слов, как и многосложных, кроме главного ударения (Hauptton), имеют побочное, второстепенное (Nebenton), наличие которого (что также было правильно замечено Чернышевским) отличает немецкую акцентуацию от русской. Ср. нем. *Wásserfàll* — с двумя ударениями; русск. *водопáд* [въдʌпад] — с одним ударением.

Побочные ударения имеют:

а) Сложные слова — *Váterlànd*, *Sónnenschèin*, *Wólkenhùgel*.

б) Слова, образованные с помощью «тяжелых суффиксов», в которых гласный суффикса не был редуцирован благодаря наличию смыслового и акцентного веса. Побочное ударение на таких суффиксах в зависимости от исторических условий может иметь различную силу, но его наличие доказывает возможность его постановки и на конце стиха в рифме с полновесным словом. Такие неравноударные рифмы в немецкой поэзии очень обычны. Ср. у Гете: *Wíssenschàft—Kráft*, *wúnderbàr—wáhr*, *Vergángenhèit—wéit*, *Náchbarìn—bín* и т. п.

в) Односложные служебные и полуслужебные слова (предлоги, союзы, некоторые местоимения, вспомогательные глаголы), которые в положении рядом с ударением знаменательного слова атонируются как проклитики и энклитики, но, отделенные от ударения более слабым безударным слогом, получают побочное ударение, особенно заметное в стихе при регулярной альтернации. Ср.: *er wéiss—èr erfährt*, *aus Róm—aùs Berlín*, *ein Kínd—èin Erwáchsener* и т. п. В стихах Гете: «*Der Díchtung Schléier à u s der Hánd*

der Wáhrheit. . .», «*Der júnge Tág erhób sich m i t Entzücken . . .*», «*Ein Glánz umgáb mich u n d ich stánd gebléndet. . .*» и т. п.

Поскольку ударение определяется не абсолютным акцентным весом данного слога, а его отношением к весу соседних слогов, в немецком языке, согласно справедливому указанию Я. Минора, невозможна последовательность трех и более неударных слогов, без того чтобы один из них не выделялся ударением по сравнению с другими.[16] Такое слабое ударение может служить базой для регулярной альтернации.

г) Тот же принцип Минор прилагает и к редуцированным флексиям трехсложных слов типа: *bréitetè*, *flüchtigè*, *hérrlichèr* и т. п.[17] Ср. у Гете: «*Die éignen gráusamèn Begiérden án . . .*», «*Ihr náht euch wíeder schwánkendè Gestálten. . .*», «*. . .aus írdischèm Gewühle. . .*» и др. Шиллер ставит в конце драматического белого стиха ослабленное окончание [ə]: « . . . *ist das gefährlich fúrchtbarè. . .*». Вопрос этот является предметом спора: речь идет, по-видимому, о минимуме ритмического усиления; как бы то ни было, однако, подобные случаи в немецком языке и в немецкой поэзии относительно немногочисленны и никогда не образуют «системы отступлений», как пиррихии в русском стихе.

С точки зрения русского восприятия стихотворного ритма немецкие ямбы представляются монотонными. Востоков отмечает это впечатление: «Наши ямбические стихи с помощью примешивающихся к ним пиррихиев пользуются все еще большею разнообразностью против немецких, в которых беспрестанно чистые ямбы повторяются».[18] Однако на самом деле ритмическое разнообразие ямбов порождается в немецком языке другими, специфическими для него средствами: относительной силой ударения, чередованием главных и побочных ударений различной силы.[19] Ср. у Гете («Willkommen und Abschied»):

    1   2   1   2
Der Mond von seinem Wolkenhügel
    1   3   1   1
Sah kläglich aus dem Duft hervor,
    1   1   1   1
Die Winde schwangen leise Flügel,

---

[16] J. M i n o r. Neuhochdeutsche Metrik. Strassburg, 1902, S. 79.

[17] Там же, стр. 121—123.

[18] А. В о с т о к о в. Опыт о русском стихосложении. Изд. 2-е. СПб., 1817, стр. 28, примеч. Этим обстоятельством Востоков объясняет «введение в немецкую поэзию древних размеров» — объяснение очень проницательное, поскольку гекзаметры и логаэды Клопштока, о которых здесь идет речь, в сущности являлись формами национально-немецкого чисто тонического стиха под античной «маской».

[19] Сравнительная сила ударений, как основа ритмического разнообразия немецкого стиха, нуждается в более пристальном изучении. Ф. Заран различает девять различных ступеней ударности, которые отмечает цифрами (Franz S a r a n. Deutsche Verslehre. München, 1907). Однако он обходится в своих исследованиях без понятия метра. Ср.: В. Ж и р м у н с к и й. Введение в метрику, стр. 161—162.

1 1 3 1
Umsausten schauerlich mein Ohr;
1 1 1 2
Die Nacht **schuf** tausend Ungeheuer;
1 1 3 1
Doch frisch und fröhlich war mein Mut:
2 1 2 1
In meinen Adern welches Feuer!
2 1 2 1
In meinem Herzen welche Glut!. . .

Как русский, так и немецкий ямбические стихи допускают в относительно редких случаях перестановку ударения с четного слога на нечетный (в школьной терминологии — «замену» стопы ямба хореем) или внеметрическое отягчение неударного слога при сохранении последующего метрического ударения («замену» стопы ямба спондеем). Ср. в примере из Гёте: «***Sah** kläglich*. . .», « . . . ***schuf** tausend*»; у Пушкина: «**В час** незабвенный, в час печальный. . .», «**Швед**, русский колет, рубит, режет. . .». Такие переносы ударения всегда воспринимаются на фоне инерции метра как «специфическое переживание перебоя» (в смысле, указанном А. Н. Колмогоровым, стр. 11), имеющего нередко экспрессивный характер, и ограничены в обоих языках очень узкими рамками (в русском стихе — только при односложном характере внеметрического отягчения). Для дальнейшего вопрос этот значения не имеет.[20]

4

История метрической реформы Ломоносова и его первые поэтические опыты создания русских ямбов чрезвычайно поучительны для понимания взаимоотношения между стихом и национальным языковым материалом.

Как известно, в Германии правильный ямбический и хореический стих был введен Мартином Опитцем вместо господствовавшего силлабического стиха, восходившего в конечном счете к романским образцам. В своей «Поэтике» («Buch von der deutschen Poeterey», 1624) Опитц ссылается на пример древних, как на образец регулярной метрической альтернации, заменяя при этом долготу и краткость слога ударностью и неударностью, свойственными немецкому языку. «Еще раз скажу, что всякий стих бывает либо ямбическим, либо хореическим; не то, чтобы мы наподобие греков и латинян могли принимать во внимание определенную долготу слогов (eine gewisse grösse der sylben);

---

[20] Подробнее см.: В. Ж и р м у н с к и й. Введение в метрику, стр. 83—85, 193—195.

но мы узнаем по акцентам и тону (aus den accenten und dem thone), какой слог ставить выше, какой ниже».[21]

Аналогичный характер носила и реформа Ломоносова («Письмо о правилах Российского стихотворства», 1739): она вводила упорядочение чередования ударений в силлабический стих польского происхождения, господствовавший в книжной русской поэзии с XVI в. («вирши»). При этом Ломоносов ссылался на пример греческого и латинского, но также и немецкого стихосложения, которое он противопоставлял польскому и французскому, не имеющим правильного чередования ударений («стоп»). «Я не могу довольно о том нарадоваться, что российский язык не только бодростию и героическим звоном греческому, латинскому и немецкому не уступает, но и подобную оным, а себе природную и свойственную версификацию иметь может».[22]

Образцом для первой «торжественной оды» Ломоносова, посвященной победе русских войск над турками («Ода на взятие Хотина», написанная одновременно с «Письмом» как пример нового стихосложения), по теме, жанру и строфике послужила знаменитая ода Гюнтера на победу принца Евгения над турками (1718). Впрочем, несмотря на сходство общей темы и отдельных мотивов, специфический для оды Гюнтера грубовато-фамильярный язык и стиль, местами приближающийся к народному, остался совершенно чуждым Ломоносову: в идейном и стилистическом отношении автор первой русской «торжественной оды» с самого начала шел своим путем.

С метрической точки зрения ода Гюнтера написана обычными для немецкой поэзии «правильными» ямбами без пропусков метрических ударений. Ср. первую строфу:

Eugen ist fort. Ihr Musen nach!
Er steht, beschleußt und ficht schon wieder,
Und wo er jährlich Palmen brach,
Erweitert er so Gräntz als Glieder.
Sein Schwert, das Schlag und Sieg vermählt,
Und wenn es irrt, aus Großmut fehlt,
Gebiehrt dem Feind ein neues Schrecken,
Und stärckt der Völker Herz und Macht,
Die unter Adlern, Blitz und Nacht
Die Flügel nach dem Monden strecken. . .

Разумеется, ни этот метрический образец, ни теоретические суждения классицистических сочинений по немецкому стихосложению от Опитца до Готшеда не могли натолкнуть Ломоносова на мысль о допустимости «отклонений» от метрически регуляр-

---

[21] Martin O p i t z. Buch von der deutschen Poeterey. «Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI und XVII. Jahrhunderts», № 1. Halle, 1955. S. 36.

[22] М. В. Л о м о н о с о в, Полное собрание сочинений, т. 7, М.—Л., 1952, стр. 13. (Разрядка наша, — *В. Ж.*).

ного чередования ударных и неударных, которые подсказывались характером русского языкового материала. Поэтому он называет «неправильными» или «вольными» такие ямбические строки, в которых ямбическая стопа заменяется «пиррихием», т. е. где метрически обязательное ударение опускается. «Неправильными и вольными те стихи называю, в которых вместо ямба и хорея можно пиррихия положить».[23] «Чистых ямбов» Ломоносов требовал для «высокой поэзии», прежде всего — для «торжественной оды». «Чистые ямбические стихи хотя и трудновато сочинять, однако, поднимаяся тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту умножают. Оных нигде не можно лучше употреблять, как в торжественных одах, что я в моей нынешней и учинил».[24]

Это положение Ломоносова наткнулось, однако, на решительные возражения двух его противников, Тредиаковского и Сумарокова. Тредиаковский писал во втором издании своего трактата, в котором он в основном принял новую теорию стихосложения Ломоносова («Новый и краткий способ к сложению стихов Российских», гл. I, § 18): «Стопы наибольше употребляемые в нашем стихосложении: хорей и иамб. За обе сии Стопы повсюду, выключая некие места в некоторых Стихах, о чем ниже, полагается Стопа Пиррихий, состоящий из двух складов кратких, без чего ни единого нашего Стиха составить не можно».[25] Тредиаковский дает правильное объяснение этого явления: «Вольность такая есть необходима ради наших многосложных слов, без которых невозможно будет, почитай, и одного стиха сложить» (гл. II, § 5). Аналогичное утверждение мы находим и у Сумарокова, с ясным намеком на его противника: «Длина слов наших извиняет писателя во употреблении Пиррихиев; ибо без сея вольности и стихов сочинять не можно; хотя попедантствовать для диковинки и можно; но такие ненадобные тонкости презируются и отводят автора от доброго вкуса, ищущего славы тамо, где ее не бывало, и проливающего пот, ради посмеяния себе . . .» («О стихосложении», между 1771 и 1777 гг.).[26]

Во времена Пушкина спор этот был уже давно решен как теоретически, так и практически. Востоков, которого Пушкин особенно ценил как теоретика, писал об этом, сопоставляя русские двусложные размеры с немецкими: «Правила сии не могут быть для всех языков одинаковы, ибо стихосложение каждого языка сохраняет свои особенности даже и тогда, когда подражает чужим размерам. Так, например, ямбические и хореические стихи в Русском языке всегда перемешаны с пиррихиями, кои сообщают

---

[23] Там же, стр. 14.

[24] Там же, стр. 15.

[25] Впервые опубликовано в кн.: Сочинения и переводы как стихами, так и прозою Василия Тредиаковского. СПб., 1752, стр. 156—178.

[26] Впервые в кн.: Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. . ., А. П. Сумарокова, 1781, т. X, стр. 55.

им, как мы уже заметили, большую против Немецких ямбов и хореев разнообразность».[27] Той же точки зрения по вопросу о пиррихиях придерживаются и другие теоретики того времени Д. Самсонов (1817),[28] Н. Остолопов, составитель «Словаря древней и новой поэзии» (1821).[29]

Как одописец Ломоносов пытался сначала следовать своему «трудному» учению, что, может быть, отчасти оправдывалось и эстетически тем, что монотонный, равномерно поступательный ритм его «чистых» ямбов хорошо подходил к торжественно возвышенному стилю его торжественных од. При выборе иллюстраций требуется, однако, большая осмотрительность: примеры необходимо заимствовать из первых отдельных публикаций этих од, так как в последующих полных собраниях 1751, 1757 и 1759 гг. они были метрически переработаны автором, а позднейшие научные издания сочинений Ломоносова основываются, как это принято, на последних прижизненных текстах.

С этой точки зрения характерны в особенности две оды 1741 г., посвященные Иоанну Антоновичу, которые после его свержения с престола никогда более не переиздавались автором по условиям политическим.[30] Ср., например, первую (12 августа 1741 г., № 21):

Нагреты нежным воды югом,
Среди полденных теплы рек,
Ликуйте светло друг пред другом:
Златой начался снова век.
Всегдашним льдом покрыты волны,
Скачите нынь, веселья полны,
В брегах чините весел шум,
Повсюду вейте, ветры, радость.
В Неве пролейся, меда сладость:
Иоаннов нектар пьет мой ум. . .

Первая ода обнаруживает только 5 пропущенных ударений в 210 стихах, вторая — 7 в 230. Главные трудности возникли для поэта здесь и в других случаях в многосложных именах собственных, не укладывавшихся в ямбическую альтернацию: Вилманстранд, Гостомысл, Елисавет и т. п., которые приходилось принимать как исключения.

Изменение в ритмическом стиле Ломоносова наглядно обнаруживает «Ода на прибытие из Голстинии и на день рождения . . . Петра Федоровича» (10 февраля 1742 г.), напечатанная М. И. Сухомлиновым в двух редакциях, из которых вторая (в «Собрании сочинений», 1751) подверглась значительной переработке.[31] Число

---

[27] А. Востоков. Опыт о русском стихосложении, стр. 55—56.

[28] См.: В. Жирмунский. Введение в метрику, стр. 32—33.

[29] Там же, стр. 33.

[30] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 8, М.—Л., 1959, №№ 21 и 22.

[31] Сочинения М. В. Ломоносова, под ред. М. И. Сухомлинова, т. I, СПб., 1891, №№ VII и VIII, стр. 50—61.

отклонений в первой редакции достигло уже 34 пиррихиев на 120 стихов (менее 10%, так как каждый стих содержит три ударения, которые могут быть пропущены); вторая редакция обнаруживает более чем вдвое отклонений — 88 на 140 стихов.

Самую сложную проблему с точки зрения ритмической структуры представляет как раз «Ода на взятие Хотина», которую Ломоносов поместил в приложении к своему теоретическому трактату в качестве образца своей теории стихосложения. Она известна лишь в переработанной форме 1751 г. и более позднего времени, рукописная редакция 1739 г. не сохранилась, не было и отдельной печатной публикации. Позднейшая редакция содержит 67 пиррихиев на 280 стихов (следовательно, около 8% возможных случаев). Но из первоначальной редакции сохранились отдельные стихи, которые Ломоносов включил в качестве примеров в первую (рукописную) редакцию своего «Краткого руководства к риторике на пользу любителей сладкоречия» (1744), а также в позднейшую печатную редакцию этого сочинения («Краткое руководство к красноречию», 1748).[32] С помощью этих примеров мы можем получить некоторое представление о первоначальном тексте оды. В ряде случаев в своих редакционных изменениях Ломоносов отходит от старого строгого метрического правила.[33] Ср.:

Строфа I ст. 6

Первая редакция:

Что меж травой в лугу журчит

Вторая редакция:

Которой *за*всегда журчит (2)

Строфа X, ст. 95—97

Первая редакция:

Он так взирал к врагам лицом, (0)
Он так бросал за Балт свой гром, (0)
Он сильну так взносил десницу. . . (0)

Вторая редакция:

Он так к своим взирал врагам, (0)
Как к Готским *при*плывал брегам, (2)
Так сильну *воз*носил десницу. . . (2)

Строфа XV, ст. 142—145

Первая редакция:

Отзывкой плеску шум прибавил, (0)
Сердясь волнами Турка льет, (0)
Что смелость, нрав, шатер оставил. (0)
Агарян ноги в выстрел всяк. . . (0)

Вторая редакция:

И Россов плеску *от*вещает; (3)
Ярясь волнами Турка льет, (0)
Что стыд свой *за* него скрывает. (2)
Он рыщет, *как* пронзенный зверь. . . (2)

[32] Ср.: М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 19—79 и 89—378.

[33] Ср.: там же, т. 8, стр. 16—30, текст оды и примеч.

Эти примеры, конечно, не дают права думать, что Ломоносов при переработке своей оды руководствовался метрическими соображениями. Несомненно, решающими для него в этой работе являлись содержание и стилистические моменты. Но в эти годы он чувствовал себя свободным от старых метрических оков и пользовался новой поэтической техникой, результаты которой наличествуют в редакциях 1751 г. и более поздних.

Большие различия обнаруживаются в ритмическом строе двух философско-религиозных од Ломоносова: «Вечернее размышление» и «Утреннее размышление о Божием величестве». Ни та, ни другая ода не сохранилась в рукописи. «Вечернее размышление», по свидетельству самого Ломоносова, «сочинено 1743 года».[34] Оно было напечатано сперва в «Кратком руководстве к красноречию», § 270 (1748 г., рукопись 1747 г.), потом в Собрании сочинений 1751 г., с незначительными вариантами, не затрагивающими стихосложения, и обнаруживает характерное для ранней манеры Ломоносова минимальное число отступлений от ямбического метра (только 4 на 48 строк). Ср. первую строфу:

Лице свое скрывает день,
Поля покрыла мрачна ночь,
Взошла на горы чорна тень,
Лучи от нас склонились прочь.
Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

И здесь мы имеем стихотворение «высокого» одического тона и стиля — величественную картину мироздания, но одновременно соответствующую этому тону своеобразную и необычную метрическую форму — строфу из 6 стихов со сплошными мужскими рифмами и регулярными полновесными метрическими ударениями. Возможно, что именно это художественное соответствие ритма содержанию стихотворения и его оригинальной метрической структуре содействовало тому, что оно не подверглось в дальнейшем сколько-нибудь значительной переработке.

«Утреннее размышление» впервые было опубликовано в том же Собрании сочинений 1751 г. Его написание принято относить к тому же 1743 г. на том основании, что оно составляет «как бы одно целое» с «Вечерним размышлением»,[35] «по тесной связи» с этим последним,[36] хотя оно обнаруживает явные признаки

---

[34] М. Ломоносов. Слово о явлениях воздушных от електрической силы происходящих. Изъяснения, надлежащие к слову. ПСС, т. 1, стр. 72 (1753).

[35] Сочинения М. В. Ломоносова, под ред. М. И. Сухомлинова, т. I, примеч., стр. 246.

[36] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 8, примеч., стр. 909—910.

более позднего ритмического стиля (32 пиррихия на 42 строки!). Ср. и здесь первую строфу:

Уже прекрасное светило (3)
Простерло блеск свой *по* земли (3)
И Божия дела открыло.
Мой дух, с весели*ем* внемли, (3)
Чудяся ясным толь лучам, (0)
Представь, каков Зиждитель сам! (0)

Если придерживаться принятой датировки, которая не может считаться доказанной и вызывает сомнение по указанной причине, остается предположить, что в этом случае имела место значительная переработка, поскольку строфическая форма не представляла исключения по сравнению с обычными одическими строфами.

От этих оков, которые он сам на себя наложил, Ломоносов освобождается уже во второй половине 40-х годов, выражаясь образно, в результате «сопротивления материала». Две его классические оды на восшествие на престол императрицы Елизаветы Петровны 1747 и 1748 гг. [37] полностью следуют новой стихотворной технике. В первой мы нашли 188 пиррихиев на 240 строк, во второй — 170 на 240, только около 25% стихов (как и у большинства позднейших русских поэтов) имеют все метрически заданные ударения. Отсутствовать ударения могут на любом метрически ударном слоге стиха (кроме последнего), чаще всего, как обычно, они отсутствуют на третьем месте, довольно часто (как и вообще у поэтов XVIII в.) на втором, иногда на двух местах одного стиха одновременно. Ср. первую строфу оды 1747 г. (№ 141):

Царей и царств земных отрада, (0)
Возлюбленн*ая* *ти*шина, (2.3)
Блаженство сел, градов ограда, (0)
Коль ты полезна *и* красна! (3)
Вокруг тебя цветы пестреют (0)
И класы *на* полях желтеют; (2)
Сокровищ полны *ко*рабли (3)
Дерзают в море *за* тобою; (3)
Ты сыплешь щедро*ю* рукою (3)
Свое богатство *по* земли. (3)

Безошибочное чувство языка и большое поэтическое дарование привели Ломоносова к ритмическому освобождению русского ямба. Таким образом, он стал создателем новой национальной формы русского ямбического стиха, своеобразие которого развилось из взаимодействия традиционной метрической модели с особенностями его родного языка.

Общую характеристику ритмической техники Ломоносова по сравнению с Пушкиным и Лермонтовым дает Б. В. Томашевский

---

[37] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 8, №№ 141 и 149.

в своей работе о стихе «Евгения Онегина»: пропуск ударения на первом месте составляет 1. 8%, на втором — 24. 4%, на третьем — 46. 7%, на первом и третьем — 2. 3%, на втором и третьем — 2.0%, сохранение всех ударений — 22. 8%. Результаты этого подсчета основаны на 1120 стихах без более точного указания источников.[38] Некоторые отклонения, не очень значительные, дают подсчеты Андрея Белого: на общее число 596 строк (тоже без указания источников) пропусков на первой стопе — 13, на второй — 139, на третьей — 272, на первой и третьей — 5, на второй и третьей — 11; всего — 440. [39]

Цифры эти применимы в общих чертах к обеим одам — 1747 и 1748 гг., приведенным выше в качестве образца зрелого ритмического стиля Ломоносова. Однако недифференцированный характер статистики скрывает важные специальные особенности художественного развития Ломоносова на пути к этому стилю. [40]

Подведем некоторые итоги. Сравнение русских и немецких ямбов отчетливо показало, что при наличии одинаковой метрической модели ямбического стиха, в которой метрически заданные ударения стоят на четных слогах, этот принцип бинарной альтернации в разных языках осуществляется по-разному в зависимости от фонетических свойств соответствующего языкового материала. Этими различиями определяется не только национальный характер отдельных размеров — ритма русских ямбов в отличие от немецких, но всей метрической системы данного языка в целом, подлежащей изучению в связи с особенностями его просодии.

Мы оставили без специального рассмотрения английские ямбы. Благодаря еще меньшему среднему объему слова (от двух до одного слога) и обилию полнозначных односложных слов они также имеют в ритмическом отношении ярко выраженное национальное своеобразие: обилие и большую свободу перестановок ударений, перегрузку внеметрическими отягчениями и широкое употребление в рамках бинарной альтернации двусложных неударных промежутков между ударениями.

---

[38] Б. Томашевский. О стихе, стр. 106 и 108, примеч. 1. Б. В. Томашевский в 50-е годы специально рассматривал различия между ранней и последующей структурой ямбов Ломоносова (Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение. Курс лекций. Л., 1959, стр. 356—360).

[39] Андрей Белый. Символизм. М., 1910, стр. 286.

[40] Попытку более точной хронологической дифференциации содержит книга: Кирил Тарановски. Руски дводелни ритмови, стр. 70—72 и табл. II, №№ 1—12. Однако автор также не указывает различия ранних и поздних редакций. Поэтому ода 1741 г. (Иоанну Антоновичу) обнаруживает в его таблице гораздо более архаическую манеру, чем оды 1739 («На взятие Хотина») и 1742—1743 гг.

Ритмическая структура так называемого чисто силлабического стиха — французского, итальянского, польского и т. д. — также обнаруживает существенные национальные различия. Итальянский стих, имеющий более регулярную альтернацию, во многом приближается к английскому силлабо-тоническому; французский стих по характеру своих ритмических вариаций гораздо ближе к классическим русским двудольным размерам. [41]

Вопрос этот требует дальнейшего исследования в рамках общей проблемы «Язык и стих».

---

[41] Ср.: В. Жирмунский. Введение в метрику, стр. 86—88.

В. Е. ХОЛШЕВНИКОВ

РУССКАЯ И ПОЛЬСКАЯ СИЛЛАБИКА И СИЛЛАБО-ТОНИКА

Старые русские теоретики (еще Тредиаковский, в XIX в.— Востоков и др.) определяли «слогочислительный» (силлабический) стих по одному признаку: соизмеримость стихов по числу слогов. Отсюда и термины. Современные русские стиховеды указывают два определителя этой системы стихосложения: изосиллабизм стихов и наличие константных ударений в клаузуле и перед цезурой (если она имеется). При этом указывается на отличие русской силлабики от, так сказать, классической — французской или польской: вследствие подвижности русского ударения предцезурная константа либо не возникает совсем (Симеон Полоцкий), либо отдается предпочтение 7-му или 5-му слогу первого полустишия 13-сложника (Кантемир, Тредиаковский). Но альтернативность исключает само понятие константы.

Какой же из двух определителей силлабического стиха является более существенным? На этот вопрос разные исследователи отвечают по-разному.

В. М. Жирмунский указывает на оба признака как формирующие размер, считая их, по-видимому, равнозначными (отсюда и уклончивый термин: «так называемый силлабический стих»).[1]

Иначе смотрит на вопрос Л. И. Тимофеев. Проанализировав статистически 6905 строк Кантемира и 3000 строк других русских поэтов, он приходит к выводу, что «равносложность тринадцатисложника, как и вообще силлабического стиха, является несомненной, но по существу второстепенной, обусловленной тоническим строением, принадлежностью силлабических стихов, как и равносложность силлаботоники».[2] Разницу между силлабикой и силлабо-тоникой исследователь видит лишь в степени

---

[1] В. М. Жирмунский. Введение в метрику. Л., 1925, стр. 74—76.
[2] Л. И. Тимофеев. Силлабический стих. «Ars poetica», сб. II, М., 1928, стр. 45.

организованности и характере повторности тех же самых ритмических ходов. Сходное определение он дал тридцать лет спустя.[3]

На противоположных позициях стоит Б. В. Томашевский. Он исходит из положения, что «всякий акцент следует рассматривать не с точки зрения наличия его в механизме речи, а с точки зрения его выразительной функции. Действительно реальным акцентом является тот, который служит для образования значения слова. . . Так обстоит дело в русском языке. . . Отсюда следствием является то, что в русском языке ударения чрезвычайно заметны и слоги, естественно, противопоставляются по признаку ударности и неударности. . . Этого нет в ряде языков, где наблюдается связанное ударение, прикрепленное к определенному слогу. . . В таких языках ударение не участвует в образовании значения слов и превращается в автоматическое сопровождение произношения. Только фразовое ударение учитывается в системе таких языков. Им соответствует силлабическое стихосложение, построенное на счете слогов, с прикреплением ударения (фразового) только к концам стихов или полустиший (интонационных единиц)».[4]

Итак, все три исследователя определяют силлабический стих по двум признакам: равносложность и константные ударения. Но по В. М. Жирмунскому — оба определителя равноправны; по Л. И. Тимофееву первичны ударения, равносложность вторична; по Б. В. Томашевскому первичным является изосиллабизм, а ударные константы появляются автоматически, как следствие постоянства ударения. По В. М. Жирмунскому и Б. В. Томашевскому расположение ударений внутри полустиший (или, что то же самое, внутри бесцезурных стихов), хотя и укладывается в большинстве случаев в группы, подобные силлабо-тоническим стопам, не имеет метрообразующего значения, так как расположение этих групп случайно и не создает ритмической инерции; по Л. И. Тимофееву такое расположение ударений сближает силлабический стих с силлабо-тоническим: они — явление одного порядка, но разной степени организованности.

В поисках убедительного разрешения всех этих противоречий полезно обратиться к истории польского стиха, так как именно этот стих, как известно, был образцом для Симеона Полоцкого и его последователей.

* * *

Современный польский стих поражает обилием форм. Наряду с традиционной силлабикой — силлабо-тонический стих, во многом подобный русскому (хотя и с характерными отличиями), стих акцентный (чисто-тонический), наконец, свободный стих

[3] Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., 1959, стр. 293.

[4] Б. В. Томашевский. Стих и язык. Филологические очерки. М.—Л., 1959, стр. 30—31.

(vers libre). Возможность развития силлабо-тонического и особенно акцентного стиха говорит о достаточно отчетливом восприятии ударения в современном польском языке.[5] Оставив для начала в стороне более или менее новые формы, присмотримся к традиционной — силлабической.

Взятый в массе, польский силлабический стих за последнее столетие—полтора подходит под определения, даваемые нашими исследователями. Это — система стихов с равным количеством слогов (или с урегулированным чередованием стихов разной длины) и с константными ударениями на предпоследних слогах в клаузуле и перед цезурой. Так, в общих чертах, определяли его и польские стиховеды.[6] Женские окончания являются автоматическим следствием просодии польского языка: ударения, фиксированного на предпоследнем слоге. Правда, возможны также мужские рифмы и цезуры, но для них нужно употреблять в конце стихов и полустиший только односложные слова, что сильно затрудняет поэтов. Поэтому мужские рифмы редки, особенно в крупных произведениях. Единичны эксперименты (в XX в.) с дактилическими рифмами, очень однообразными: почти исключительно — глаголы с энклитическими частицами.

Однако древний польский стих дает довольно много отступлений от норм, которым подчиняется современный. Так, средневековые поэты допускают очень значительные отступления от равносложности, отчетливо устанавливающейся лишь начиная с Яна Кохановского (XVI в.). У поэтов от XVI и до конца XVIII в. нередки нарушения константы перед цезурой и даже в клаузуле. В последнем случае особенно поражают современный слух разноударные рифмы: женская клаузула рифмуется с мужской или дактилической (часто встречалось это и у поэтов до Кохановского). Безусловно преобладают женские клаузулы и цезуры (в среднем около 90%), но и отступления составляют довольно значительное число.

---

[5] Предпосылкой отчетливого восприятия ударения является наличие трех типов акцентных групп: обычных, женских (любое слово больше одного слога); дактилических, при словах с энклитиками, довольно распространенных (*umýwam się*, *powiédział bym*); мужских (односложные значащие слова). По наблюдению К. Заводзиньского, последний тип за последние десятилетия обогащается отсутствовавшими ранее многосложными группами с концевыми ударениями — аббревиатурами: *СКМ*, *PPS* (*cekaèm*, *pepeès*) и др. Умножаются также акцентные группы, в которых изменение места ударения меняет значение слов (*na wièś—nà wieś*, *nawał—na wáł* и т. п.). Исследователь приходит к выводу, что в настоящее время обозначается процесс фонологизации польского ударения, подготовленный предшествующим развитием языка (Karol Wiktor Zawodziński. Studia z wersyfikacji polskiej. Wrocław, 1954, s. 67—70. В дальнейшем сокращенно: Zawodz., Studia с указанием страницы).

[6] См., например: Michał Rowiński. Metryka polska. Warszawa, 1909; Kazimierz Woycicki. Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego. Warszawa, 1912, Wyd. 2-ie, Warszawa, 1960.

Если прежние стиховеды склонны были объяснять такие отступления от нормы недостаточным искусством стихотворцев, то в последние годы эти отступления стали предметом специальных исследований. Был поставлен вопрос: не является ли то, что кажется аномалией с точки зрения современных норм стиха, свидетельством других норм, иных метрических законов? Исследования Ф. Седлецкого, М. Длуской, К. Заводзиньского, С. Фурманика, Я. Тшинадлёвского (по ряду вопросов полемизирующих друг с другом) требуют переоценки традиционных взглядов на природу старопольского стиха и в то же время заставляют по-новому взглянуть на русский силлабический стих. Эти исследования дают также ценный материал для общетеоретических выводов о том, что́ такое само понятие «система стихосложения», какие факторы ее определяют.

Ф. Седлецкий [7] и М. Длуска [8] доказали, что древнейший, средневековый польский стих не был силлабическим. Наиболее полно и убедительно на обширном материале характеризуют этот стих М. Длуска и С. Фурманик,[9] показавшие его эволюцию, приведшую к установлению силлабизма у Яна Кохановского.

Средневековый стих зародился в недрах высокой прозы, построенной по законам ораторской речи. В такой прозе спорадически появлялись в качестве фигур красноречия ряды предложений, синтаксически параллельных, которые можно считать зародышами стихов. Как следствие синтаксического параллелизма на конце таких эмбриональных стихов появлялись одинаковые части речи в одинаковой грамматической форме, что порождало созвучие — иногда отдаленное, иногда точное — последнего слога или двух.

Такие стихоподобные вкрапления в прозу известны и в древнерусской литературе, явление это достаточно изучено.[10] Однако русский стих не вырос непосредственно из цветистой прозы.[11] В польской литературе процесс формирования стихотворной

---

[7] Franciszek Siedlecki. Studia z metryki polskiej, cz. II. Wilno, 1937.

[8] Maria Dłuska. Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej, t. I. Kraków, 1948. В дальнейшем сокращенно: Dłuska, Studia с указанием страницы.

[9] Stanisław Furmanik. Z zagadnień wersyfikacji polskiej. Warszawa, 1956. (В дальнейшем сокращено: Furm., Zag. с указанием страницы).

[10] Л. И. Тимофеев. Об истоках русского литературного стихосложения. «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», т. XV, вып. 6, 1956. Там же библиография вопроса.

[11] Разнообразные формы раннего русского стиха см. в исследовании А. В. Позднеева «Рукописные песенники XVII—XVIII веков» («Ученые записки Московского государственного заочного педагогического института», т. I, М., 1958). Сжатую характеристику разных форм стиха XVII в. см. в статье В. П. Адриановой-Перетц и Д. С. Лихачева «Русская демократическая поэзия XVII века» (вступительная статья к сборнику «Демократическая поэзия XVII века». «Библиотека поэта», Большая серия, М.—Л., 1962).

речи был органичнее, хотя и здесь иноязычное влияние (средневековая латинская поэзия) ускорило процесс перерастания отдельных стихоподобных вкраплений в своеобразную стиховую систему.

В этой системе равносложность необязательна. Так, в «Легенде о св. Алексее» (первая половина XV в.) из 242 стихов 110 состоят из 8 слогов, 64 — из 7, 22 — из 9, 19 — из 6, 15 — из 10. Встречаются отдельные короткие стихи в 5 и 4 слога и длинные — до 15 слогов (Dłuska, Studia, 168). Бросается в глаза преобладание восьмисложных стихов. В сумме несколько меньше, чем восьмисложные, дают близко к ним лежащие стихи в 7 и 9 слогов, заметный спад — в 6 и 10. Очень короткие и очень длинные стихи единичны, хотя допускаются отклонения в ту и другую сторону в два раза.

По-видимому, преобладание 8-сложных стихов объясняется не метрическим законом, а причинами общеязыковыми. Такова средняя «естественная» длина элементарной интонационно-синтаксической группы, синтагмы. Вряд ли случайно, что в позднейшей, силлабической польской поэзии одним из наиболее популярных размеров был именно восьмисложник. Явление это находит аналогию в русском стихе: самым распространенным у нас ямбическим размером был четырехстопный (традиционное чередование 9- и 8-сложных стихов), а среди трехсложных размеров преобладали трехстопные, по количеству слогов приближающиеся к тому же числу.[12]

Что же формирует стих в системе стихосложения, присущей польскому стиху XV в.? Прежде всего интонационно-синтаксическая завершенность каждого стиха, усиленная тенденцией к синтаксическому параллелизму, связывающему стихи между собой, и созвучность клаузул. Здесь все паузы фиксированы на естественных границах обособленных интонационно-синтаксических групп, синтагм.

Z jutra wiesioł nikt nie będzie —
Aliż gdy za stołem siędzie,
Toż wszego myślenia zbędzie;
A ma z pokojem sieść,
A przytem się ma najeść.

(Słota. O zachowaniu
się przy stole)

Интонационно-синтаксическая завершенность стиха (меньшая, чем в единицах высшего порядка — периодах, строфах, но достаточно отчётливая) является нормой в любой системе стихосложения — нормой, но не абсолютным законом. Норма эта может нару-

---

[12] Б. В. Томашевский указывает, что в русской прозе средняя и наиболее часто встречающаяся длина интонационно-синтаксической группы (ко́лона, синтагмы) — 8 слогов; группы от 6 до 10 слогов составляют в сумме около 70% (О стихе. Л., 1929, стр. 266).

шаться переносами. Само ощущение переноса как чего-то особенного, необычного свидетельствует о преобладании обычных стихов, интонационно завершенных. В то же время стих с внутренней паузой, не завершенный интонационно, может ощущаться как целостный стих в ряду других стихов, лишь если он как-то соизмерим с ними, обладает подобной им внутренней мерой (счет слогов, ударений, чередование сильных и слабых мест). В средневековых польских стихах этой меры нет. Такой стих держится интонационной завершенностью. Поэтому и переносы в нем невозможны: они были бы не отступлением от преобладающей интонационной нормы, а разрушением самой структуры стиха.

Важно отметить, что созвучиями связываются стихи, являющиеся частями более крупных интонационных единиц. Стихи же, не связанные синтаксически, не связываются и созвучиями. Последние подчиняются синтаксической иерархии, в отличие от рифм в нашем понимании, связывающих клаузулы независимо от синтаксического членения.

Значит ли это, что созвучия в клаузулах и подобие стихов по количеству слогов, хотя бы и нестрогое, совершенно безразличны в интонационно-синтаксическом (термин М. Длуской) средневековом польском стихе? Такой вывод был бы неправильным.

Тенденция к приблизительному равенству стихов по длине и созвучности клаузул была слишком сильна, чтобы не восприниматься эстетически стихотворцами и читателями той поры. Вопрос в другом: какие признаки данной системы стихосложения являются первичными, определяющими и какие — вторичными, производными? Из сказанного выше ясно, что первичным здесь является интонационно-синтаксическая завершенность каждого стиха и связанность стихов в группы (чаще попарно, реже по три и больше), объединенные более или менее полным синтаксическим параллелизмом. Последний порождает созвучие клаузул — признак вторичный, производный, но приобретающий большое эстетическое значение. Членение на подобные синтаксические отрезки порождает тенденцию к равенству стихов по длине, тоже признак вторичный, но делающий членение потока речи на стихи более отчетливым.

О системе стихосложения надо судить прежде всего по первичным признакам. Одни и те же признаки часто имеются в разных системах стихосложения, но первичные (основные) в одной системе могут быть вторичными (производными) в другой. Если мы не определим, какие признаки первичны, то критерий различия систем стихосложения станет зыбким и неопределенным. В любой системе стихосложения первичный признак не может быть нарушен, в противном случае стих (в данной системе) перестанет существовать как стих. Если же какой-то признак может отсутствовать, а структура стиха сохраняется, то хотя бы этот признак был эстетически ценным и часто встречался, по нему

нельзя определять систему стихосложения. (Разумеется, речь идет о стихах, автор которых владеет элементарной стихотворной техникой своего времени).

Основной, первичный признак польской средневековой системы стихосложения связан не с фонетическими особенностями языка, а с его синтаксическим строем. Поэтому такая система, так сказать, интернациональна: расчлененность потока речи на предложения и синтаксические члены — признак, общий для всех языков. Интонационно-синтаксический стих для многих европейских народов — начальная, примитивная форма стихотворной речи. Особенности просодии языка порождают лишь вторичные особенности стиха (тенденция к изосиллабизму) и выражены недостаточно отчетливо. Однако в процессе развития вторичные особенности могут все более выдвигаться на первый план и в конце концов стать первичными, что приведет к изменению системы стихосложения. Так и случилось в истории польского стиха.

На протяжении XV столетия все более отчетливо проявляется тенденция к равносложности стихов. В ряде стихотворных произведений второй половины века восьмисложные стихи составляют уже больше половины общего количества стихов. Это создает ощутимую ритмическую инерцию преобладающей формы. Остальные стихи почти сплошь семи- и девятисложные, более сильные отклонения становятся редкими (Furm., Zag., 152—153).

Характерно и другое явление. В интонационно-синтаксической системе стихосложения созвучия несуффиксально-флективные редки. К концу XV—началу XVI в. они встречаются несколько чаще. Рифмоподобное созвучие, порожденное параллелизмом, становится ценным само по себе — и именно в клаузуле, где оно наиболее заметно по метрическим причинам.

В поэзии первой половины XVI в. тенденция к равносложности стихов все усиливается, отступления становятся еще реже, но строгая равносложность еще не устанавливается. М. Длуска характеризует этот переходный стих термином «относительный силлабизм».[13] В основе своей этот стих определяется еще факторами интонационно-синтаксическими, хотя формы его выражены не столь отчетливо, как в XV в., и все более расшатываются.

Движение к установлению изосиллабизма характеризуется следующими цифрами: в «Легенде о св. Алексее» (первая половина XV в.) восьмисложных стихов было около 45%, в стихе Слоты о поведении за столом (первая половина XV в.) — около 55%, в «Разговоре мастера Поликарпа со смертью» (вторая половина XV в.) — около 75%, в «Эзопе» Берната из Люблина (начало XVI в.) — около 94% (Dłuska, Studia, 168; Furm., Zag.,

---

[13] Как указал мне В. М. Жирмунский, лишь приблизительная урегулированность в ранней силлабике наблюдается в поэзии не только европейских народов (французской, итальянской, испанской), но и тюркских.

210). Особенно сильно новые тенденции проявились в творчестве Миколая Рея (1505—1569). В его поэме «Краткая беседа», содержащей около 2 тыс. стихов, всего 1.5% отклоняются на один слог от восьмисложной нормы. Сильнее, чем у других поэтов, и его отклонения от других норм средневекового стиха. Относительно очень много (17%) неоднородных созвучий; почти все созвучия располагаются попарно, один только раз вытягиваясь в цепочку глаголов; незарифмованных стихов нет совсем. Не всегда отчетлива интонационная замкнутость стиха. Старая структура еще не разрушена, но заметно ослаблена (Furm., Zag., 211—212).

Это время — типичная переходная пора, пора внутреннего качественного изменения. То, что было ранее первичным признаком, тускнеет, замутняется неясными формами, которые отвергли бы поэты XV столетия. То, что было ранее вторичным, все более выдвигается на первый план, однако еще не приобрело свойства обязательности, свойства первичного, основного структурного признака. Внутри старого стиха уже созрели формы нового. Необходим скачок, подготовленный всем предшествующим развитием. Такой скачок произошел во второй половине XVI в. в творчестве Яна Кохановского (1530—1584), являющегося основоположником польской силлабики.

Метрическая основа стиха Кохановского (и всех дальнейших польских поэтов) — последовательный, не допускающий отступлений изосиллабизм стихов. Исследователи насчитывают всего несколько единичных отклонений на 20 тыс. стихов, написанных поэтом, — величина исчезающе малая. Но существо новой системы стихосложения характеризуется не только и не столько ничтожным количеством отступлений от равносложности (и у Рея их было очень мало), а прежде всего качественной структурой стиха. В средневековом стихе равносложность тоже преобладала. Возникнув, по всей вероятности, автоматически, равносложность стихов со временем стала все более цениться как достоинство стиха — об этом свидетельствуют приводившиеся выше цифры. Однако, если интонационный член не укладывался в преобладающую восьмисложную форму, стихотворец жертвовал равносложностью, сохраняя главное: интонационно-синтаксическую целостность стиха. У Кохановского мы видим прямо противоположное. Метрической основой его стиха является равносложность. Интонационно-синтаксический член часто укладывается в стих (это, как уже говорилось, является обычной нормой). Но если не укладывается — поэт свободно жертвует интонационно-синтаксической целостностью стиха, сохраняя главное: равносложность стихов. Перенос, немыслимый в средневековом стихе, совершенно естествен у Кохановского.

Одновременно меняется и значение созвучий. Они теряют зависимость от синтаксического членения и становятся самостоятельным структурным признаком, средством связывания сти-

хов между собой как в строфических, так и в нестрофических формах. Созвучия приобретают самостоятельное значение, и естественно стремление к их полноте и точности. Это уже рифма почти в том же понимании слова, что и в XIX в.

Gdzie teraz ono jabłko i on klinot drogi,
Który mógł zahamować nieścignione nogi
Pierzchliwej Atalanty? gdzie taśma szczęśliwa,
Która serca i myśli upornych dobywa?

(Jan Kochanowski. Do miłości)

Все цезуры и клаузулы в приведенных стихах женские, что на первый взгляд поддерживает общепринятое у нас определение силлабического стиха: выдержана и равносложность (7+6), и постоянство ударений на 6-м и 12-м слогах. Однако у Кохановского и других поэтов XVI в. и позднее встречаются отступления от женских цезур и клаузул, и количество их слишком значительно, чтобы ими пренебречь, как это делали стиховеды XIX в. Анализ этих отступлений позволит заключить, какой из определителей силлабической системы стихосложения — равносложность или константные ударения — является первичным и какой вторичным. A priori можно предположить, что если оба признака равноправны (как полагает В. М. Жирмунский), то отступлений или не должно быть совсем, или нарушения равносложности и места ударения должны распределяться примерно поровну. Если (как полагает Л. И. Тимофеев) определяющим является константное ударение, то оно должно сохраняться неизменно, нарушаться может лишь счет слогов. Если же, как полагает Б. В. Томашевский, размер определяется счетом слогов, то последний должен сохраняться неизменным, нарушаться может лишь место ударения.

У Яна Кохановского и его продолжателей место цезуры сохранялось неизменно во всех формах, но постоянство места ударения время от времени нарушалось мужскими и дактилическими цезурами и клаузулами. Безусловно, господствовали женские, что естественно для польского языка, но процент отклонений был не настолько мал (около 10%), чтобы им можно было пренебречь.

Ale kogo || gryzie ból zakryty,
Nie idzie mu || w smak obiad obfity;
Żadna go pieśń, || żadny głos nie ruszy,
Wszystko idzie || na wiatr mimo uszy.

(Jan Kochanowski. Serce rościc. . .)

Место словораздела в десятисложнике (4+6) нигде не меняется, но из четырех приведенных стихов одна цезура мужская, одна — дактилическая. Подобные нарушения одинаково часты во всех размерах, включая тринадцатисложник (7+6).

Не всегда сохранялось постоянное место ударения и в клаузуле. Выше уже говорилось, что мужские рифмы затруднительны в польском языке. Но это затруднение Кохановский и другие поэты XVI—XVII вв. обходили способом, совсем необычным для позднейших поэтов: рифмовали мужское окончание с женским.

A mnie samą na sercu miej,
Toż i o mnie sam rozumiej.

(Jan Kochanowski. Sobótka)

Для современного слуха разноударная рифма — вообще не рифма. Кохановского и его современников она удовлетворяла. Оставив пока в стороне подробное рассмотрение разноударной рифмы, отметим одно: счет слогов в обоих полустишиях не нарушен.

Такова суммарная картина. Но интерпретируют ее разные исследователи не одинаково.

Прежде всего законно поставить вопрос: совпадало ли современное произношение стихов с произношением XVI—XVII вв.? Так ли, как теперь, расставлялись ударения? Иначе говоря, действительно ли в то время имели место отступления от константных ударений? Отрицательный ответ спасал бы определение силлабического стиха по двум признакам (равносложность и константное ударение). Такое решение возможно в двух случаях: либо общеязыковое ударение было таким же, как сейчас, но стихи читались особым образом, не так, как проза; либо общеязыковое ударение отличалось от современного, следовательно, другой была и просодия стиха. Наконец, возможно третье решение: ударение не играло роли в старопольском стихе. Высказывались все эти точки зрения.

К. Заводзиньский выступил еще в 1936 г. с гипотезой атоничности старопольского стиха.[14] Эта точка зрения будет рассмотрена ниже.

Ф. Седлецкий[15] собрал и систематизировал большое количество примеров отступлений (с точки зрения современного произношения) от постоянного места ударения как в цезурах, так и в клаузулах. Однако он полагает, что на самом деле никаких отступлений не было: под влиянием преобладающей женской формы при декламации стихотворений происходила переакцентуация — ударения при «отступлениях» всегда переносились в цезурах и клаузулах на предпоследний слог.

В системе аргументов Ф. Седлецкого отметим два. Естественное преобладание женских окончаний создавало ритмическую

[14] K. W. Zawodziński. Zarys wersyfikacji polskiej, cz. I. Wilno, 1936.

[15] Franciszek Siedlecki. Studia z metryki polskiej, cz. II. Problem transakcentacji metrycznej w wierszu polskim. Wilno, 1937.

инерцию. Эта инерция образовала метр. Что же касается возможности переакцентуации, нарушающей норму обычной речи, то она подсказывалась песенной традицией. В польской народной песне перенесение словесного ударения для сохранения музыкального встречается постоянно и теперь.

С другой точки зрения рассматривает вопрос Г Турска.[16] Она доказывает — и очень убедительно, — что ударение в польском языке XVI—XVII вв. отличалось от современного. Как и сейчас, оно было неподвижным и падало на предпоследний слог, но не отдельного слова, а акцентной группы.

В современном польском языке появление проклитик и энклитик не меняет места ударения в акцентной группе, оно остается на значащем слове: *pień—na pièń*, *umỳwam—umỳwam się* и т. д. Иначе было в старопольском языке: *pień—nà pień*, *umỳwam—umywàm się* и т. д. Акцентными группами были не только слова с частицами, но и существительные с предлогами, глаголы со стоящими после них местоимениями и даже прилагательные с существительными (определения с определяемыми).

Таким образом, по Г. Турской, никаких отступлений от константных ударений в старопольском стихе и не было: иными были законы акцентуации. Когда же групповое ударение в течение XVIII в уступает место словесному, одновременно с этим начинают исчезать и мнимые отступления от константных ударений.

Если гипотеза Ф. Седлецкого о трансакцентации при декламации старопольского стиха подвергалась критике как искусственная и недостаточно доказательная,[17] то работа Г. Турской как будто окончательно решает вопрос: начиная от Кохановского польский стих определяют и равносложность, и константные ударения. Такой точки зрения придерживается, например, А. Важик, анализирующий различные «тонические» схемы стиха Яна Кохановского и его современников и их эволюцию у позднейших поэтов, включая XIX в.[18]

Действительно, многие отступления от константных ударений в цезуре и клаузуле, если подойти к ним с меркой группового ударения, оказываются мнимыми. Многие, но не все. Отпадут мнимодактилические слова с энклитиками, мнимомужские односложные определяемые, перед которыми стоят определения, и т. п. Но есть такие случаи, когда односложное слово не сливается с предшествующим в акцентную группу, отделено от него

---

[16] Halina Turska. Akcent w polszczyźnie. «Pamiętnik literacki», 1950, zesz. 2.

[17] Наиболее обстоятельные и убедительные аргументы против теории переакцентуации выдвинуты К. Заводзиньским (Studia, 108—113) и М. Длуской (Studia, последняя глава).

[18] Adam Ważyk. Mickiewicz i versyfikacja narodowa. Wyd. 2-ie. Warszawa, 1954.

интонационно, поэтому единое женское ударение в них исключено, и полустишие или стих кончаются ударным слогом:

Nie może jej blasku znieść || ani pojźrzeć w oczy . . .
Dosyć na tym, kiedy praw, || ani niesie wady. . .

(Jan Kochanowski. Pieśń o cnocie)

В современном польском, как и в русском, стихе понятие рифмы неразрывно связано с ударением. По общепринятому для XIX в. определению, рифмой называется созвучие в клаузуле начиная от последнего ударного слога. Развитие неточных рифм в XX в. несколько расшатало и расширило, но не отменило это определение: и сейчас ударная гласная — основа рифмы. Не так было в старопольском стихе.

В средневековой поэзии нередко встречались созвучия типа *wezbrał—ostał*, в которых совпадал лишь последний, заударный слог. К этому же разряду относятся составные созвучия типа *upor—sobie tor*, *wypędził w las—samopas* и т. п. Независимо от того, как расставлялись в них ударения, были они словесными или групповыми, рифма будет либо разноударной, либо безударной, созвучными будут лишь заударные слоги. Совершенно ясно, что ударение в такого рода рифмах не играет структурной роли.

Нередко встречаются подобные рифмы и у поэтов XVI—XVIII вв. Очень убедительный пример разноударной рифмы конца XVIII в. приводит К. Заводзиньский (Studia, 87).

Ggy skały trzeszczą, gdy las się jeży,
A źwierz wylękły zabiega w komysz,
Aliści pękła: wybieży. . .
Cóż takiego? — Mysz!

(F. Kniaźnin, 1750—1807.
Góra w połogu)

Синтаксическая структура последнего стиха требует сильной паузы перед последним словом. Созвучны в четных стихах два последних слога, как и в обычной женской рифме, но ударения в них стоят на разных местах: во втором стихе — на предпоследнем слоге, в четвертом — на последнем и третьем с конца.

Очевидно, что ударение в польском стихе даже в XVIII в. не было основным структурным элементом рифмы — достаточно было созвучия независимо от акцента. Но это значит также, что ударение ни перед цезурой, ни в клаузуле не было первичным структурным элементом стиха. Чаще всего оно стояло на предпоследнем слоге стиха и полустишия, что было автоматическим следствием польского неподвижного ударения. Однако оно могло и сдвигаться на один слог в ту или другую сторону, образуя дактилические и мужские цезуры и клаузулы, а также разноудар-

ные рифмы. Размер стиха при этом не нарушался, потому что сохранялась равносложность стихов и полустиший. [19]

На основании анализа подобных явлений К. Заводзиньский и М. Длуска приходят к выводу об атоничности польского стиха в XVI—XVII вв. Оба исследователя именуют эту систему стихосложения «чисто-силлабической», подчеркивая этим термином, что расположение ударений в клаузулах и перед цезурами не было метрообразующим признаком, формантой стиха. Объясняется этот факт, судя по ряду данных, тем, что польское ударение, и сейчас значительно более слабое, чем русское, было в XVI—XVII вв. еще слабее. К. Заводзиньский приводит в качестве одного из подтверждений этого любопытный афоризм старопольских поэтов: «Nos Poloni non curamus quantitatem syllabarum» (Studia, 88), т. е. «Мы, поляки, не заботимся о долготе слогов». [20]

Атоничностью чисто-силлабического польского стиха XVI — XVII вв. хорошо объясняются все его особенности, а также его история — происхождение и дальнейшая эволюция.

Первичным, метрообразующим признаком системы стихосложения может быть только такая фонетическая особенность языка, которая ясно слышится в произношении и отчетливо воспринимается говорящим и слушающим. Ударение таким признаком в старопольском языке не было: «Nos Poloni. . .». Оно существовало в языке, но очень слабо воспринималось слухом и сознанием. Противопоставления ударных слогов безударным в речи не было или почти не было.

Преобладание в нем женских цезур и клаузул не результат сознательных усилий стихотворцев, а чисто статистическое следствие постоянства ударения на предпоследнем слоге слова или акцентной группы. Кажущиеся отступления от мнимого правила женской цезуры и клаузулы — результат того же статистического закона: есть односложные значимые слова, время от времени они попадают в цезуру или клаузулу. Размера они не нарушают, так как место любого ударения в стихе безразлично. Наиболее наглядно безразличность ударения для стиха иллюстрируется рифмой: безударной (созвучие только последних, заударных гласных при разных ударных) и разноударной. [21]

---

[19] В приведенном отрывке из Княжнина равносложности нет: басни традиционно писались вольными стихами. Тем большее значение приобретала в них (еще большее, чем в русских вольных ямбах) рифма. Очевидно, разноударность нисколько не мешала в те времена восприятию рифмы.

[20] Долготой в те времена, как и у нас, вплоть до начала XIX в. называли ударение.

[21] Теорию К. Заводзиньского и М. Длуской об атоничности «чисто-силлабического» стиха XVI—XVII вв. признают не все стиховеды. Так, А. Важик, безоговорочно принимая выводы Г. Турской, полагает, что в стихе XVI—XVII вв. не только существовали константные ударения, но играло ритмообразующую роль расположение ударений внутри стихов и полустиший (Adam W a ż y k. Mickiewicz i wersyfickacja narodowa.). Ян Тшинадлёвский

Итак, развитие польского стиха представляется следующим образом: XV в. — стих интонационно-синтаксический, форма интернациональная или, лучше сказать, донациональная. Ни равносложность, ни ударения метрообразующей роли в нем не играли.

С конца XV в. намечается переход к более высокой стадии развития польского стиха: он приобретает внутреннюю меру, окончательно утвердившуюся с Яна Кохановского. Почему этой мерой стал именно изосиллабизм? Ответ на этот вопрос находим в фонетических свойствах польского языка. Противопоставления гласных по долготе в нем не было; противопоставление гласных по ударности было настолько незначительным, что не могло лечь в основу системы стихосложения. Поэтому естественной мерой стиха стал счет метрически равноправных слогов — чистая силлабика. Таков был стих XVI—XVII вв.

На протяжении XVIII в. в просодии польского языка происходят изменения, отразившиеся и на структуре стиха. Судя по ряду признаков, ударение начинает ощущаться сильнее, чем прежде. Вопрос о причинах этого еще недостаточно выяснен. Вполне вероятно, что это было связано с переходом от группового ударения к ударению словесному. Такую гипотезу предлагает К. Заводзиньский. Каковы бы ни были причины, факт несомненен: на протяжении XVIII в. все более сокращается количество «отступлений» от женских цезур и клаузул.

Вот характерные цифровые данные. Картина отступлений от женских цезур и клаузул однообразна у всех поэтов; в среднем они составляют 8.4% от общего количества; колебания в отдельных случаях незначительны (редко превышают 10%) и не выходят за пределы вероятных статистически. В первой половине XVIII в. число их падает до 5.4%, в 60—90-е годы — до 2.5%, на рубеже XVIII—XIX вв. — до 1.8%. У Мицкевича, Словацкого и их современников число предцезурных отступлений составляет всего 0.13%, клаузулы окончательно стабилизируются.[22] К середине XIX в. стабилизируются и предцезурные ударения.

Возникает вопрос: равноправны ли стали оба определителя стиха — равносложность и константные ударения — или один оказывается более существенным? Ответ на этот вопрос можно

на основании анализа рифм полагает, что атоничным был лишь средневековый стих, а начиная с Яна Кохановского устанавливается стих того же в основном типа, что и в XIX в. (Jan T r z y n a d l o w s k i. Rytmotwórcza funkcja akcentu w wierszu staropolskim. — Статья напечатана как введение к книге Заводзиньского «Studia. . .»). С. Фурманик также считает, что Ян Кохановский (в отличие от Рея, примыкавшего к традиции средневекового стиха) установил точную женскую рифму (Zag., 219—220). Однако аргументы К. Заводзиньского и М. Длуской представляются мне более убедительными. Они доказали, что начиная с Кохановского в польском стихе безусловно преобладает двусложная рифма, но не обязательно женская: возможна разноударность.

[22] Н. T u r s k a. Akcent w polszczyźnie, s. 468.

искать двумя путями: анализируя характер немногочисленных отступлений от общепринятой метрической нормы у польских поэтов XIX в. и особенности расположения ударений (не константных) внутри стихов и полустиший и сопоставляя польский стих с русским.

Как уже говорилось, в XVIII — начале XIX в. складывается система стиха с двумя метрическими определителями: равносложностью и константными женскими цезурами и клаузулами. Но романтики Мицкевич и Словацкий свободно нарушают канонические формы — и жанровые, и стиховые, в том числе метрические. О бессознательности отступлений от метрических норм у Мицкевича не может быть и речи: не говоря уже о таланте, мастерстве и культуре стиха, вспомним только, что Мицкевич вводит в польскую поэзию силлабо-тонические размеры. При этом в лирическом стихе отступлений от установившихся метрических норм мы у Мицкевича не встречаем. В драматических же и эпических жанрах стих Мицкевича отличается интонационной выразительностью, разнообразием звучания, свободой и гибкостью. Поэт достигает этого разными путями. Однообразный, казалось бы, тринадцатисложник (7+6) в «Пане Тадеуше» то звучит мерно, как у классиков, замыкаясь в замкнутые интонационно стихи с сильными цезурами, то перебивается эмфатическими или прозаическими переносами, стиховыми и цезурными; цезуры разнообразны — от сильных до очень слабых, в единичных случаях даже совсем исчезают, седьмой слог оказывается внутри слова; женские цезуры время от времени перебиваются мужскими или дактилическими. Но счет слогов, размер (7+6) остается всегда неизменным. Вот примеры дактилических и мужских цезур.

. . . . Hrabia żali,
Że cywilizàcyja || większa u moskali. . .

(гл. II, ст. 587—588)

Panie Buchman, gadaj wàść, || jak by cara zrucić. . .

(гл. VII, ст. 191)

Только в одной паре стихов (на почти десять тысяч!) встречается мужская пара рифм в экспрессивной прямой речи (тут же и мужские цезуры):

Co dwaj, to dwaj! Dalibóg, || mój Gerwazy! ty miecz,
Ja mam Kropidło; dalbóg! || ja kropię, ty siecz. . .

(гл. VII, ст. 477—478)

Схема (7+6) и здесь остается неизменной.

Интересно сопоставить стих *Że cywilizacyja* || *większa u moskali* (гл. II, ст. 588) со стихом *Jeszcze cywilizacją* || *ludzką nie popsuci* (гл. IV, ст. 544). Из двух дублетных форм поэт в первом случае выбирает более архаичную, во втором — более современную, заботясь о сохранении счета слогов и не смущаясь тем, что первая форма нарушает константное ударение. Предполагать бессознательность дактилических и мужских цезур у Мицкевича немы-

слимо. В начальном периоде его творчества они не встречаются совершенно. В зрелом периоде творчества поэта количество нарушений предцезурных констант возрастает.

Иное наблюдается в клаузулах: они у Мицкевича стабильны. Из двух членений стиха они более значительны. М. Длуска замечает, что цезура, во-первых, не обязательна для существования стиха; во-вторых, если имеется, то слабее расчленяет речь, чем клаузула, — последняя, как правило, заключает обособленную синтаксически или эмоционально фразу или фразовый член. Если цезуры будут так же сильны, как клаузулы, то стих распадется на две части. Поэтому в истории польского стиха ударение в клаузуле стабилизируется раньше, чем в цезуре.[23] В клаузулах «Пана Тадеуша» ударение неизменно стоит на предпоследнем слоге. В первом полустишии безусловно доминирует обычное ударение на шестом слоге, однако время от времени встречаются дактилические и мужские цезуры, ударение сдвигается на пятый или седьмой слог, но размер стиха не нарушается, так как счет слогов в обоих полустишиях (7+6) остается неизменным. Здесь нет разных размеров — есть ритмические вариации одного и того же метра. Напротив, если бы в ряд тринадцатисложников «Пана Тадеуша» попал стих с обычными ударениями на 6-м и 12-м слогах, но укороченный или удлиненный на один хотя бы слог (при мужской или дактилической клаузуле), то размер отчетливо для слуха был бы нарушен. Ни одного такого стиха в «Пане Тадеуше» нет. Этому можно найти только одно объяснение: из двух определителей стиха — изосиллабизма и константных ударений — первый является основным, первичным, второй — производным, вторичным.[24]

Об этом же говорит и характер расположения ударений внутри стихов и полустиший силлабического и даже — в известной степени — силлабо-тонического польского стиха. Рассмотрим с этой точки зрения польский восьмисложник. Он существует в трех вариантах: (4+4), (5+3) и бесцезурный. Последний дает наибольшее количество форм, поэтому остановимся на нем. Общая его схема: oooooSSs.[25]

Первая форма сходна с русским четырехстопным хореем —◡—◡—◡—́◡. Как и в русском хорее, ударения могут стоять не на всех сильных местах, что не меняет общего движения. Восьмисложник (4+4) всегда относится к этой форме:

o s S s || o s S s

---

[23] M. Dłuska. Próba teorii wiersza polskiego. Warszawa, 1962, s. 209—211.

[24] Такая же картина наблюдается в одиннадцатисложнике и других размерах. Нет нужды приводить примеры, ничего принципиально нового они не прибавят.

[25] Знаком «S» польские стиховеды обозначают ударный слог, знаком «s» — безударный, знаком «o» — безразлично, ударный или безударный.

Остальные формы:

S s s S s s S s
s S s S s s S s
s S s s S s S s

(Двухударные не учитываются, так как они сводимы к одной из этих форм). Первая — «дактилическая». Вторая и третья — смешанные.

Итого (если считать варианты «хореического» восьмисложника одной формой) четыре формы расположения ударений в восьмисложном стихе (считая, что основная форма не меняется столкновением ударений при односложных словах перед двусложными, образующими утяжеление той же ритмической схемы, подобно внеметрическим ударениям в силлабо-тонике, и не учитывая отклонений, создаваемых редкими мужскими и дактилическими клаузулами). Заметим попутно, что в русском языке одно только трехсложное окончание sSs могло бы иметь четыре формы (—́∪∪, ∪—́∪, ∪∪—́, —́∪—́) вместе одной польской — такое ограничение вносит постоянное место ударения в исходе стиха или полустишия.

Бесцезурный восьмисложник oooooSs в польском силлабическом стихе — это один, вполне определенный размер, все формы которого могут свободно в качестве ритмических вариантов сочетаться в одном стихотворении. В этом размере есть определенно ударный слог в константе, определенно безударный в конце и в большинстве случаев перед ударным. Остальные слоги принципиально безразличны — то или иное расположение ударений в разных формах не меняет размера, создавая лишь ритмические варианты одного метра. Именно поэтому польскую систему обозначений не следует «переводить» на принятую у нас для силлабо-тонического стиха.

Весьма характерно, что польские стиховеды обычно насчитывают не четыре формы бесцезурного восьмисложника, приведенные выше, а всего лишь две: трохеическую и смешанную. А. Важик называет последнюю «амфибрахично-трохеической».[26] В последнюю категорию попадает и то, что для нашего слуха будет чистым дактилем (Sss Sss Ss).

Все польские стиховеды отмечают, что поэты XVI—XVIII вв. безразлично относились к разным формам восьмисложника, смешивая их совершенно беспорядочно и не отдавая заметного предпочтения какой-либо одной. Чередование этих форм в то время — область не ритмики, а языковой статистики.

Совершенно иная картина наблюдается у романтиков XIX в. С. Фурманик так характеризует восьмисложник Словацкого: он «имеет две основные разновидности: 1) силлабическая, собственно

---

[26] Adam W a ż y k. Mickiewicz i wersyfikacja narodowa, s. 24.

восьмисложный ряд с метрическим акцентом на седьмом слоге (внутренней цезуры не имеет), 2) трохеическая тетраподия. Каждый восьмисложник, вырванный из контекста, может быть отнесен к одной из этих разновидностей. Эти разновидности выразительно отличаются в ритмическом аспекте. . .

В старопольской поэзии, в которой доминировала силлабическая система, ощущение этой разницы было, как кажется, ничтожным. Во всяком случае, не встречаются примеры отчетливого скопления этих разновидностей. . . Нормой старопольского стиха было такое смешение этих разновидностей, что их различие не воспринимается слухом. В периоде романтизма, когда начала формироваться силлабо-тоническая система, это ощущение различия возросло, результатом чего явилось стремление отделять эти формы друг от друга. И это — характерная черта романтического 8-сложника».[27]

Итак, в периоде романтизма, когда «возросло ощущение» различия ударных и безударных гласных и связанных с их расположением ритмических ходов, окончательно стабилизируется константа в клаузуле (ответственнейшем метрически месте стиха) и начинает формироваться польский силлабо-тонический стих. К середине XIX в. незыблемо утверждается место ударения в цезуре силлабического стиха (исчезают даже единичные отступления) и получает относительно широкое развитие стих силлабо-тонический, еще более развившийся впоследствии (хотя силлабический все же явно преобладает).

В XX в. роль ударения в стихе усиливается, и оно из вторичного признака может превратиться в первичный.

Wszystko odejdzie || w jakąś jasną mgłę
I tak jak tuman || srebrzysty rozwieje się:
Wszystko, co było || i ciężkie, i złe,
Piaskiem rozsypie się, || wodą rozleje się. . .

(Edward Słoński. Wszystko odejdzie. . .)

Это — десятисложник с цезурой после 5-го слога, константные ударения стоят на 4-м и 10-м слогах. Они неизменны и определяют размер. Четные стихи содержат по 12 слогов, однако ударения остаются неподвижными, и последние два слога в дактилических рифмах воспринимаются как гиперкаталектические. Цезура делит стих после 5-го слога; однако, когда (в 4-м стихе) перед цезурой оказывается дактилическое слово, ударение сохраняется на 4-м слоге, сдвигается с 5-го на 6-й слог словораздел.

Стихотворение Э. Слоньского экзотично для польского слуха во всех отношениях. Но подобные примеры можно отыскать и в традиционном тринадцатисложнике.

---

[27] Stanisław Furmanik. Kompozycja metryczna «Balladyny». «Księga pamiątkowa ku uczczeniu czterdziestolecia pracy naukowej prof. d-ra Juliusza Kleinera». Łódź, 1949, s. 290.

Jeżeli jeszcze kiedyś || będę w mieście tamtym,
Gdzie duszne są ogrody, || gdzie woda umiera
U skał gorących, gdzie || dziewczęta na rowerach,
Gdy wznoszą jabłka kolan, || są jak Atalanty...

(Jastrun. Jeżeli jeszcze kiedyś...)

В тринадцатисложнике (7+6) ударения стоят на 6-м и 12-м слогах. В третьем стихе ударение упало на односложное слово — и словораздел сдвигается на один слог, форма (7+6) превращается в (6+7) при сохранении места ударения. Ясно, что здесь именно постоянные ударения формируют цезуру, равносложность полустиший оказывается подчиненной.

Польская силлабо-тоника все же заметно отличается от русской по ряду признаков. Главный из них тот, что внутренняя структура польского силлабо-тонического стиха менее строга, чем русского. В нем допускаются такие ритмические вариации, которые в русском стихе ощущались бы как слом, разрушение размера.

...Dojdziecie kiedyś też do końca,
Chociaż powoli, bez pośpiechu.

(L. Staff. O, moje szare dni...)

Стихотворение написано четырехстопным ямбом. В подчеркнутом стихе начальное метрическое ударение пропущено, на первом слоге стоит внеметрическое ударение — явление, нередкое в русской поэзии (в традиционной терминологии «хориямб»):

Нет, не черкешенка она!...

Однако практика русских поэтов (именно практика, а не нормативные предписания теоретиков!) ограничила применение внеметрических ударений в ямбе целым рядом условий, из которых главное: внеметрическое ударение может быть образовано только односложным словом. В XX в. некоторые поэты пытались ставить в этом случае двусложные слова, но это почти всегда ломало стих, разрушало размер. Лишь в особых условиях двусложное слово может стоять в начале такого стиха. Г. Шенгели пишет: «У классиков в порядке редчайшего исключения такие хориямбы встречались тоже, но лишь в тех случаях, когда соответственное слово произносилось с большим повышением голоса на первом слоге, в „страстной“ интонации. Например:

...Аминь. Кто там? Сказать: мы принимаем...

(Борис Годунов)»[28]

К условию, о котором говорит Г. Шенгели, должно быть прибавлено еще одно: двусложное слово в этом случае отделяется глубокой паузой от следующих. Эмфатическое произношение выделяет каждый слог слова, ослабляя противопоставление удар-

[28] Г. Шенгели. Техника стиха. М., 1960, стр. 140.

ного безударному, пауза прерывает ритмическое движение, которое затем начинается как бы сначала. И даже в этих особых условиях произношения ритмический перебой очень силен.

Ничего этого нет у Стаффа. Двусложное слово не выделено ни эмфазой, ни паузой. Редчайший, особый, почти невозможный у нас ритмический ход в польских ямбах совершенно обыкновенен.

Не менее характерны перебои размера в хорее.

...A jak chłopu dół kopali,
Zaszumiały drzewa w dali,
Dzwoniły mu przez dąbrowę
Te dzwoneczki, te liliowe...

(M. K o n o p n i c k a. A jak poszedł król na wojnę...)

Внешне сходные «синкопы» (сдвиг ударения на один слог) хотя редко, но встречаются и в русской поэзии:

Стрельцы́ ви́дят, осерчали
Петру́ сме́ртью угрожали

(К. С л у ч е в с к и й. О первом солдате)[29]

Однако встречается такой ритмический ход преимущественно в стилизации под частушечный стих, и в этом случае сразу за синкопированным «незаконным» ударением всегда стоит метрическое, проясняющее размер (—◡́—́◡; иначе говоря, вначале стоит двусложное слово с ударением на втором слоге, за ним слово, начинающееся ударным слогом), чего нет в стихах Конопницкой и что создает большую разницу: для русского слуха хорей в подчеркнутом стихе совершенно разрушен.

Не менее интересна нередкая в польских трехстопных хореях «синкопа», превращающая (для русского слуха) хорей в амфибрахий: первое ударение сдвинуто на следующий слог, второе пропущено.

Od dni wielu, od lat wielu
Drętwieję w bezruchu...

(Z. T r z e s z c z k o w s k a. Dumka)

Для польского слуха — это ритмические вариации, не разрушающие размера; для русского — слом хорея, сильный ритмический перебой. В русской поэзии XIX в. подобные ходы встречались только у Кольцова — поэта, ритмически совершенно своеобразного (и, быть может, недостаточно еще с этой точки зрения оцененного).

Соловьем залетным
Юность пролетела,
Волной в непогоду
Радость прошумела...

(«Горькая доля»)

[29] См.: там же, стр. 105.

Источник стиха Кольцова, как известно, — русская народная песня. Из украинской народной песни подобные ходы проникли в творчество Шевченко.

Заспіваю — розвернулась
Висока могила.

(«Гайдамаки»)

Именно от Шевченко этот перебой размера заимствовал Багрицкий в «Думе про Опанаса»: не случайно эпиграф поэмы взят из «Гайдамаков».

По откосам виноградник
Хлопочет листвою . . .

В современной поэзии ритмические перебои, широко применявшиеся Маяковским, стали обычным явлением. Но классическая русская поэзия не приняла «амфибрахия» в хорее, ломающего размер. В польской же поэзии XIX в. он был обычен и не производил впечатления слома метра, а был одной из привычных ритмических вариаций. Подобные вариации проникли в польский силлабо-тонический стих из силлабической поэзии, и, конечно, было бы неправильно игнорировать в данном случае значение многовековой литературной традиции. Соседство разных тонических ходов в силлабике было привычным в течение столетий, новаторством была как раз их упорядоченность. Но русской силлабо-тонике тоже предшествовала силлабическая традиция, хотя и не столь продолжительная, однако от Кантемира к Ломоносову подобные вариации не перешли. Объясняется это большей силой противопоставления ударного безударному в русском языке по сравнению с польским. Можно сказать, что польский силлабо-тонический стих «силлабичнее» русского.

Ритмические вариации (для русского слуха — перебои, слом ритма) употребляются польскими поэтами совершенно сознательно для нарушения монотонности силлабо-тонического стиха. На эту монотонность в один голос жалуются и стиховеды, и поэты.[30] Происходит странное на первый взгляд явление: русские сильнее ощущают разницу между ударными и безударными, однообразие их чередования должно для русского слуха создавать, казалось бы, более интенсивное ощущение монотонности. Между тем мы ее не ощущаем. Польские поэты пользуются силлабо-тоникой только в небольших произведениях — и то стремятся преодолеть ее монотонность различными вариациями. Пушкин в «Евгении Онегине» не употребил ни одного ритмического перебоя, но читатель

[30] Вот что пишет, например, А. Важик: «Польские силлабо-тонические стихи не годятся для длинных произведений, приводят к быстрому стиранию ритмической выразительности и угрожают монотонностью» (Mickewicz i wersyfikacja narodowa, s. 111).

ощущает богатство и разнообразие не только интонации стиха, но и его ритмики. В чем здесь причина?

Польский правильный силлабо-тонический стих действительно гораздо монотоннее русского. Объясняется это однообразием словоразделов. Вследствие подвижности русского ударения словоразделы в русских стихах многообразны, что придает разнообразие всем размерам. Стихи с одинаковым расположением ударений, но с разными словоразделами звучат различно:

Уже́ перелете́л за океа́н. . .
Томи́тельная, ме́дленная но́чь. . .[31]

Возможности вариаций словоразделов в польском стихе по сравнению с русским значительно ограничены. Исключаются гипердактилические словоразделы, дактилические редки, мужские возможны только в односложных словах. Среднее количество «отступлений» от женских цезур в старопольском стихе соответствует среднему количеству дактилических и мужских словоразделов: вместе взятых их будет около 10%. В девяти случаях из десяти ударение тянет за собой словораздел за следующим слогом. Русские двусложные слова имеют два возможных расположения ударений (—́ ◡, ◡ —́), трехсложные — три и т. д. Польские — лишь одно (. . . —́ ◡).

Г. Шенгели составил таблицы употребляющихся в русском четырехстопном ямбе форм (по количеству и расположению ударений).[32] Каждая из этих форм имеет от 4 до 8 модуляций в зависимости от расположения словоразделов. Те же формы и модуляции (отличающиеся лишь анакрузой) употребляются в русском хорее. В польском хорее и ямбе их меньше.

Всего русские четырехстопные хореи, как и ямбы, насчитывают 6 употребительных форм, в которых возможны 38 модуляций. Некоторые из них употребляются чаще, некоторые редки (например, «исследователями тайн»), но все встречаются на практике. В польском хорее возможны всего 20 модуляций, в ямбе — еще меньше — только 14.

Но из этих 20 модуляций хорея и 14 ямба лишь 6 содержат одни женские словоразделы, в остальных встречаются либо дактилические, либо мужские. Поэтому 14 модуляций хорея и 8 ямба составляют всего около 10% стихов; 90% стихов варьируют только 6 форм — по одной модуляции в каждой.

---

[31] О разных формах словоразделов и их значении см.: Г. Шенгели. Трактат о русском стихе. М. — Пгр., 1923; Б. В. Томашевский. О стихе; Кирил Тарановски. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953 (наиболее полный свод данных); И. Н. Голенищев-Кутузов. Словораздел в русском стихосложении. ВЯ, 1959, № 4.

[32] Г. Шенгели. Трактат о русском стихе, стр. 139—141.

Как на практике реализуются эти возможности? Это может показать сопоставление польских и русских стихотворений, написанных одинаковым размером: четырехстопным хореем. Возьмем, например, «A jak poszedł król na wojnę. . .» М. Конопницкой и сравним с переводом А. Колтоновского «Как король шел на войну. . .». Стихотворение М. Конопницкой типично для польских хореев: все рифмы женские; переводчик не сохранил этой особенности оригинала, у него мужские рифмы чередуются с дактилическими (ритмический ход, ставший популярным после Некрасова). Для большей убедительности приведем еще отрывок из «Кумысных виршей» Саши Черного: «Поутру пошляк чиновник. . .», аналогичный по форме стихотворению М. Конопницкой: все клаузулы женские (случай относительно редкий в практике русской поэзии). Сопоставим с предыдущими стихотворениями «Жил на свете рыцарь бедный. . .» Пушкина (вариант 1829 г.) и сравним с ним стихотворение К. Бжозовского «Gdzie nie byłem? gdzie nie zajdę. . .». В обоих женские рифмы чередуются с мужскими, что типично для русской поэзии и редко в польской.

Стихотворение М. Конопницкой состоит из шести четверостиший. Из остальных были взяты такие же отрывки. Подсчет словоразделов (включая и клаузулы) дает следующий результат (цифры в скобках обозначают процент):

	Мужск.	Женск.	Дактил.	Всего
Konopnicka «A jak poszedł. . .»	6 (8)	67 (91)	1 (1)	74
Колтоновский «Как король. . .»	30 (43)	22 (31)	18 (26)	70
С. Черный «Поутру пошляк. . .»	22 (29)	51 (68)	2 (3)	75
Пушкин «Жил на свете. . .»	30 (42)	36 (51)	5 (7)	71
Brzozowski «Gdzie nie byłem. . .»	22 (26)	62 (74)	—	84

Разница бросается в глаза. Максимальное количество мужских словоразделов в польских хореях (даже при обязательных мужских рифмах) меньше минимального количества в русских (даже при сплошных женских клаузулах). Разумеется, настаивать на точности статистики на основании сопоставления всего лишь 6 порций по 24 строки не приходится, но тенденция ясна. Именно однообразие словоразделов создает монотонность польской силлабо-тоники, которую поэты стремятся преодолеть разнообразными ритмическими вариациями.

Самый монотонный стих двусложного размера тот, все словоразделы которого являются диерезами («Го́род|пы́шный,|го́род| бе́дный»). В русской поэзии они довольно редки, в польской встречаются гораздо чаще. Вот несколько примеров такого четы-

рехстопного хорея (по классификации Шенгели — форма I, модуляция 8), взятых наугад: из Пушкина [33] и из антологии польской лирики, составленной В. Боровым.[34] (Указываются стихотворения, количество строк формы I, 8, в скобках — количество строк в стихотворении. Повторяющиеся рефреном стихи считались как один).

Пушкин: «Талисман» — 0 (32); «Дар напрасный. . .» — 1 (12); «Кобылица молодая. . .» — 0 (12); «Предчувствие» — 0 (24); «Утопленник» — 1 (80); «Рифма, звучная подруга. . .» — 0 (48); «Ворон к ворону летит. . .» — 0 (16); «Город пышный, город бедный. . .» — 1(8); «Подъезжая под Ижоры. . .» — 0(24); «Жил на свете рыцарь бедный. . .» — 1 (56); «Как сатирой безыменной. . .» — 0 (8); «Счастлив ты в прелестных дурах. . .» — 0 (8); «Дорожные жалобы» — 2 (24); «Делибаш» — 0 (16); «Зорю бьют. . .» — 0 (8); «Был и я среди донцов. . .» — 0 (12); «Бесы» — 3 (56).

Польские поэты: B. Zaleski, «Do gitary» — 5 (28); J. Dunin-Borkowski, «Do arfy» — 5 (24); E. Żeligowski, «Do brata Tarasa Szewczenki» — 0 (26); N. Żmichowska, «Pewność» — 5 (24); K. Brzozowski, «Wiara» — 11 (44), «Gdzie nie byłem» — 3 (28), «Kiedyś cudza mi na wieki. . .» — 1 (16), «Przestroga» — 4 (16); C. Norwid, «Co dzień woda. . .» — 2 (12); T. Lenartowicz, «Złoty kubek» — 8(44); J. Łuszczewska, «Jak dziś widzę. . .» — 3 (24); A. Asnyk, «Ciche wzgórze» — 6 (35).

Если привести эти цифры к одному знаменателю, окажется, что в польских стихах хореев формы I, 8 приблизительно в 7 раз больше, чем в русских. На основании незначительного количества стихов (три-четыре сотни) нельзя делать точные подсчеты; возможно, что при большом количестве стихов соотношение изменится в ту или другую сторону, но вряд ли значительно.

Соотношение словоразделов в этих стихотворениях следующее (цифры в скобках обозначают процент):

	Мужск.	Женск.	Дактил.	Всего
Четырехстопные хореи:				
польские . .	142 (14.6)	814 (84.3)	11 (1.1)	967
русские . . .	599 (44.5)	663 (49.2)	85 (6.3)	1347

(В русских стихотворениях дактилические и гипердактилические словоразделы считались вместе).

Интересно сопоставить два метрически и интонационно очень близких стихотворения: балладу Мицкевича «Trzech Budrysów»

---

[33] А. С. Пушкин, Полное собр. соч. в 10 томах, Изд. АН СССР, т. III, М.—Л., 1949.

[34] Wacław Borowy. Od Kochanowskiego do Staffa. Antologia liryki polskiej. Wyd. 3-ie. Warszawa, 1958.

и перевод Пушкина «Будрыс и его сыновья». Это тем более интересно, что размер и строфу Мицкевич взял у русской поэзии, модифицировал на польский лад, а Пушкин воспроизвел в своем переводе польский вариант, но перевод, при всей близости к оригиналу, был все же невольно русифицирован.

Строфу этого типа (перекрестное чередование четырехстопных анапестов с сильной цезурой и трехстопных) впервые в России применил Жуковский в балладе «Замок Смальгольм». Мицкевич воспользовался одним из вариантов этой строфы, заменив мужские клаузулы и цезуры женскими. Поэтому интересно сопоставить обоих «Будрысов» — оригинального и переводного — также с «Замком Смальгольм». Баллада Жуковского велика (49 строф), для сопоставления берется отрывок, равный «Будрысу»: 12 первых строф, 48 стихов.

Stary Budrys trzech synów, tęgich jak sam Litwinów,
Na dziedziniec przyzywa i rzecze. . .

Три у Будрыса сына, как и он, три литвина.
Он пришел толковать с молодцами. . .

И без отдыха гнал, меж утесов и скал,
Он коня, торопясь в Бротерстон. . .

Пушкин стремился к наибольшей близости звучания перевода и оригинала, его перевод превосходен и в этом отношении. Частое следование обязательных по размеру женских окончаний повышает их общий процент, но все же их количество меньше, чем у Мицкевича.

Сопоставление Жуковского с Мицкевичем и Пушкиным по общему количеству словоразделов мало показательно, потому что в «Будрысах» все клаузулы и цезуры женские, а у Жуковского все клаузулы и 38 цезур мужские, только 10 цезур женских. В таблице на стр. 49 (только внутренние словоразделы) такое сопоставление возможно — и видно, что Жуковский здесь ближе к Пушкину.

Если сравнить эту таблицу с таблицей хореев Конопницкой и Саши Черного, то увидим, что данные русских стихов близки друг к другу, а у Мицкевича процент женских словоразделов значительно выше, чем у русских поэтов, но ниже, чем у Конопницкой. Объясняется это, по-видимому, метрическими особенностями польских анапестов. Бросается в глаза, что у Мицкевича — 221 словораздел, у Пушкина — 214 (почти столько же), у Жуковского — только 174. Метрических ударений в 48 строках перекрестного четырех- и трехстопного анапеста 168. Значит, у Жуковского на 48 стихов всего 6 внеметрических, сверхсхемных ударений (3. 4% общего количества ударений),[35] у Мицкевича

---

[35] Эту цифру нельзя считать средней, вероятно, последняя значительно выше. В протяжных анапестах Жуковского внеметрических ударений зна-

Таблица

Словоразделы у Мицкевича, Пушкина и Жуковского («Trzech Budrysów», «Будрыс и его сыновья», «Замок Смальгольм»)

А. Включая предцезурные и клаузулы

	Нечетные стихи (с цезурами)			Четные стихи (без цезур)			Всего			Итого словоразделов
	м	ж	д	м	ж	д	м	ж	д	
Мицкевич	18 (13.6)	112 (84.2)	3 (2.2)	11 (12.5)	75 (85.2)	2 (2.3)	29 (13.1)	187 (84.6)	5 (2.3)	221
Пушкин	37 (28.7)	84 (65.1)	8 (6.2)	21 (24.7)	59 (69.4)	5 (5.9)	58 (27.1)	143 (66.8)	13 (6.1)	214
Жуковский	65 (64.4)	30 (29.7)	6 (5.9)	41 (56.2)	23 (31.5)	9 (12.3)	106 (60.9)	53 (30.5)	15 (8.6)	174

Б. Только внутристиховые словоразделы (исключая предцезурные и клаузулы)

	Нечетные стихи (с цезурами)			Четные стихи (без цезур)			Всего			Итого словоразделов
	м	ж	д	м	ж	д	м	ж	д	
Мицкевич	18 (21.2)	64 (75.3)	3 (3.5)	11 (17.2)	51 (79.7)	2 (3.1)	29 (19.5)	115 (77.2)	5 (3.3)	149
Пушкин	37 (45.7)	36 (44.4)	8 (9.9)	21 (34.4)	35 (57.4)	5 (8.2)	58 (40.8)	71 (50.0)	13 (9.2)	142
Жуковский	26 (49.1)	21 (39.6)	6 (11.3)	18 (36.0)	23 (46.0)	9 (18.0)	44 (42.7)	44 (42.7)	15 (14.6)	103

Примечание. Цифры в скобках обозначают процент.

53 (24.0%), у Пушкина чуть меньше — 46 (21.5%). Пушкин в своем переводе воссоздал ритмическое своеобразие оригинала, чем объясняется очень большое для русского стиха число внеметрических ударений.[36]

чительно меньше, чем, например, в экспрессивном стихе «Размышлений у парадного подъезда» Некрасова (9%). Но и последнее число почти втрое меньше, чем у Мицкевича. В определении ударности могут быть колебания: куда отнести слабоударные слова? Здесь считались атонированными личные местоимения, стоящие на слабых местах, числительные непосредственно перед существительным (три литвина). Если считать подобные слова ударными, числа изменятся во всех трех стихотворениях, но соотношение останется приблизительно тем же.

[36] Сопоставить перевод «Будрыса» с другими анапестами Пушкина трудно, так как этот размер у него очень редок, и по малому количеству небольших произведений делать выводы рискованно.

Разница в ритмическом характере анапестов объясняется различиями в просодии языков, на что неоднократно указывали польские стиховеды, исследовавшие балладу Мицкевича.[37] Чистые польские анапесты должны начинаться не менее чем четырехсложным словом, за которым следуют трехсложные. Если второе слово — двусложное, первое должно быть пятисложным, и т. д. Естественно, что такое условие сильно стесняло бы стихотворцев,[38] если бы не то, что анапесты легко принимают внеметрические ударения. Столь же естественно, что польские поэты вынуждены чаще выбирать в анапестах, и прежде всего в начале стиха, слова в один-два слога, так как трехсложные слова в этой позиции отпадают. Эта вынужденная особенность в то же время украшает стих, избавляя его от монотонности словоразделов, неизбежно следующих за «стопоразделами». Но даже и при этом условии анапесты Мицкевича, ритмически более разнообразные, чем польские хореи, все же монотоннее русских, как об этом свидетельствует сравнение оригинала и перевода «Будрыса» (соотношение словоразделов у Пушкина и Мицкевича, особенно в табл. Б на стр. 49). Именно соотношение словоразделов — на это до сих пор не обращали должного внимания — составляет основное отличие польской силлабо-тоники от русской.[39] Именно однообразие словоразделов заставляет польских поэтов искать различные средства преодоления монотонности силлабо-тонического стиха,

---

[37] K. Zawodziński. Geneza «sm», czyli strofy «Czat» i «Trzech Budrysów». «Studia. . .»; B. Lopatkówna. Czternastozgłoskowiec. «Sylabizm». Warszawa, 1954; K. Budzyk. Co to jest polski sylabotonizm? «Studia z zakresu nauk pomocniczych i historii literatury polskiej», t. I. Wrocław, 1956.

[38] Средняя длина акцентной группы в польском языке, как и в русском, около трех слогов.

[39] Интересно, что польские и чешские стиховеды строго различают в своей силлабо-тонике «цезуры» (словоразделы, не совпадающие с границами стоп) и «диерезы» («стопоразделы»). Й. Грабак утверждает, что если в языках с подвижным ударением стопы в силлабо-тонике — абстракция, то в языках с постоянным ударением они — словесная реальность (Josef Hrabák. Úvod do teorie verše. Praha, 1958, s. 74). Отметим попутно, что чешская силлабо-тоника тоже значительно «силлабичнее» русской, хотя по-иному, чем польская. В чешском языке ударение падает на начальный слог слова, поэтому исторически рифма не была в чешской поэзии связана с ударением и ударная константа в клаузуле не образовалась. Стихи «Pracuj každý s chutí úsilovnou» и «Jenom vůli mějme všichni rovnou» для чешского слуха — два пятистопных хорея с двусложной («женской») рифмой (Josef Hrabák. Z problému českého verše. Praha, 1964, s. 59); для русского слуха первый из этих стихов — четырехстопный хорей с гипердактилической клаузулой. С другой стороны, знатоки чешского стиха, чехи, знающие русский язык, но недостаточно свободно им владеющие, определяли размер «Незнакомки» Блока: «По вечерам над ресторанами | Горячий воздух дик и глух. . .» — как чередование пятистопных и четырехстопных ямбов. (О различиях чешского и английского ямба, обусловленных просодией обоих языков, см.: Jerzy Levý. W sprawie ścisłych metod analizy wiersza. Poetyka i matematyka. Praca zbiorowa pod red. M. R. Mayenowej. Warszawa, 1965).

ненужные в стихе русском. Отметим в скобках, что в «Trzech Budrysach» в трех стихах встречается «синкопа», необычная в русских анапестах (. . . *tęgich jak sam litwinów*; . . . *w księdza Kiejstuta strugi*; . . . *sukna cudnego blasku*; во всех трех случаях первое метрическое ударение второго полустишия переносится на следующий слог).

Для сравнения можно привести поэта другой поры и совсем другой поэтической манеры — Пшерву-Тетмаера (1865—1940):

Cicho, cicho, nie budźmy śpiącej wody w kotlinie,
lekko z wiatrem pląsajmy po przestworów głębinie. . .
(«Melodia mgieł nocnych»)

В 20 строках этого стихотворения, написанного тем же размером, что нечетные стихи «Будрыса», кроме 80 метрических ударений находится еще 29 внеметрических: 26.6% от общего количества — чуть больше, чем в балладе Мицкевича.

Если сопоставить это стихотворение со строками современника Тетмаера, Игоря Северянина (размер тот же):

Это было у моря, где ажурная пена,
Где встречается редко городской экипаж. . .

то на 12 строк стихотворения (48 метрических ударений) приходится всего 4 внеметрических ударения — 7.7% от общего количества.

Большое количество внеметрических ударений — общее свойство всех польских анапестов, а не только баллад Мицкевича.

* * *

То, что было сказано о польских стихах, позволяет по-новому взглянуть на некоторые вопросы истории русского стиха XVII—начала XVIII в., от Симеона Полоцкого до Кантемира и Тредиаковского, и осветить некоторые спорные вопросы.

Как известно, у Симеона Полоцкого цезуры в одиннадцати- и тринадцатисложнике были свободными. Женские цезуры составляют у него, по подсчетам Л. И. Тимофеева, около половины, среди остальных мужские преобладают над дактилическими. В дальнейшем, с начала XVIII в., процент женских цезур заметно падает, доходя у Кантемира до долей процента и у Тредиаковского до нуля. Л. И. Тимофеев, анализировавший этот процесс, справедливо указывает на связь его с тонизацией русского стиха (преобладание хореического движения в тринадцатисложнике, с чем связано требование мужской или дактилической цезуры у Кантемира и Тредиаковского).[40]

---

[40] Л. И. Тимофеев. Силлабический стих, стр. 42, 59—61 и далее.

В нашей науке установилось противопоставление русского силлабического стиха польскому, послужившему источником и образцом для Симеона Полоцкого и его учеников, по характеру цезур и клаузул. Очень четко выразил это Б. В. Томашевский: «Характерной чертой нашей силлабики, в противоположность строгой форме польского стиха, является несоблюдение ударных констант в стихе. В польском тринадцатисложнике таких констант две: на шестом слоге (женская цезура) и на двенадцатом (женская рифма). У нас цезура с самого начала — совершенно свободная».[41]

Как видно из всего сказанного на предшествующих страницах о польском стихе, «строгие формы» константных ударений устанавливаются в нем лишь в XIX в. И этой мерой мерили старопольский стих прежние польские стиховеды, а за ними эту ошибку повторяли и русские. Б. В. Томашевский отмечает, что в старинных польских поэтиках не говорится об ударении, лишь формулируются правила о количестве слогов и месте цезуры. Исследователь объясняет это тем, что по законам польского языка ударение «механически, без всяких особых правил» падает на предпоследний слог стиха и полустишия — значит, в этом случае никакие «особые правила» не были нужны.[42] В свете сказанного выше с подобной формулировкой нельзя согласиться. Место ударения не было структурной формантой стиха, поэтому о нем и не говорили поэтики той поры: ударение было безразличным. Поэтому же несправедлив упрек, бросаемый Б. В. Томашевским Симеону Полоцкому, что тот «буквально воспринял правила польской поэтики, нисколько не заботясь о том, чтобы пополнить эти правила тем, что следует из природы русского языка»,[43] и не установил тонических констант в своем стихе. Ему в данном случае нечего было переносить и пополнять. «Природа русского языка» сказалась в стихе Симеона Полоцкого именно в том, что количественно его цезуры отличались от польских (приблизительно 90% женских цезур в польских стихах и 50% у Симеона Полоцкого), принципиальной качественной разницы не было.

Сказанное относится и к ударению в клаузуле. Как известно, у Симеона Полоцкого преобладает женская рифма — здесь он ближе следовал польскому образцу, чем в цезуре. Это понятно, если мы учтем, что клаузулы метрически сильнее выделены, чем цезуры, и что это выделение усиливается созвучием — риф-

---

[41] Б. В. Томашевский. К истории русской рифмы. «Стих и язык». М.—Л., 1959, стр. 99. Впервые статья напечатана в «Трудах Отдела новой русской литературы» Института литературы АН СССР (т. I, 1948).

[42] Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение. Курс лекций. Л., 1959, стр. 310.

[43] Там же, стр. 311.

мой. Однако исследователи обратили внимание на то, что рифма Симеона Полоцкого — не всегда женская. Б. В. Томашевский приводит следующие статистические данные. «В панегирическом произведении С. Полоцкого „Орел Российский“. . . на 803 рифмующиеся пары 186 (23%) в том или ином порядке нарушают правильное положение ударения (в стихах, предполагающих женскую рифму). В этом числе 20 рифм с ударением на последнем слоге в обоих словах (типа *себе—тебе*), 32 с ударением на третьем от конца слоге (типа *явлено—отвбрено*; из них только 13 дают дактилическую рифму в нашем смысле слова: *искушение—спасение*), остальные 134 рифмы дают пары разноударных окончаний: мужское с женским (*себé—нéбе*, на *горé—на Фавбре* — 54 случая), мужское с дактилическим (*комý—всякому* — 4 случая), женское с дактилическим (*очúма—невúдима* — 64 случая), женское с гипердактилическим (*подвигáя—сúцевая* — 8 случаев) и др.».[44]

Наличие рифм мужских и дактилических у русского стихотворца не нуждалось бы в особых объяснениях и свидетельствовало бы о том, что Симеон Полоцкий «пополнил» польские «правила тем, что следует из природы русского языка», если бы среди его рифм не было разноударных. Наличие последних никак не укладывается в наши понятия о рифме, установившиеся со времен поздней силлабики, и требует особых объяснений.

Б. В. Томашевский предложил следующее, связанное с общим объяснением возможности существования силлабического стиха в русской поэзии. Силлабическая поэзия XVII в. — это поэзия высокого стиля речи. Высокий стиль речи в те времена отличался от обычного не только интонацией и замедленным темпом, но и рядом фонетических особенностей. Для стихов важны не общие нормы произношения, а способ произношения стихов. Анализ рифм XVIII в. и другие источники доказывают, что в стихах (в отличие от прозы) все гласные, как ударные, так и безударные, произносились одинаково отчетливо, на церковнославянский лад. Зная церковные корни этого произношения, мы уже с большей уверенностью можем проверить наши заключения наблюдением над церковным чтением славянских текстов, по традиции сохранившимся до наших дней. В церквах до сих пор молитвы читают слог за слогом очень ровно, ударение при таком чтении почти исчезает, очень ослабевает противопоставление ударного слога безударному. Симеон Полоцкий был духовным лицом, церковный высокий стиль речи был ему привычен.[45]

---

[44] Б. В. Томашевский. Стих и язык. Филологические очерки, стр. 100.

[45] Там же, стр. 79—80, 98—101; Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение, стр. 312—313.

Именно такое чтение высокого стиля почти по слогам делает силлабический стих в русском языке ритмичным и делает возможной и вполне достаточной рифму разноударную. «Собственно говоря, рифма Симеона Полоцкого заключалась в том, чтобы совпадали звуки двух концевых слогов, начиная с предпоследнего гласного, независимо от положения ударения».[46]

Гипотезу Б. В. Томашевского разделяет И. П. Еремин.[47]

Против такой точки зрения на рифму Симеона Полоцкого выступил в рецензии на «Избранные сочинения» Симеона Полоцкого П. Н. Берков. Он считает женскую рифму такой же неотъемлемой особенностью русской силлабики, как и польской. По его мнению, рифма Симеона Полоцкого на самом деле не была разноударной: под влиянием польской женской рифмы в декламации XVII в. происходила переакцентуация, ударение, не считаясь с обычным разговорным произношением, в стихах всегда переносили на предпоследний слог: *зе́ло—весе́ло*, *Фо́му—до́му* и т. п. Самый сильный аргумент П. Н. Беркова — ссылка на ноты, на которые была положена «Псалтырь рифмотворная» Симеона Полоцкого. В нотах 45-го псалма историк музыки Н. Ф. Финдейзен, на которого ссылается П. Н. Берков, заметил «режущее современный слух несовпадение ритмического ударения с ударением силлабического стиха:

Бог нам сила прибежи́ще,
От волн скорбей пристани́ще —

обычное явление в вокальной практике того времени».[48]

Гипотеза П. Н. Беркова применительно к русскому стиху подобна гипотезе Ф. Седлецкого применительно к польскому.

Находясь в сфере истории только русского стиха, трудно решить вопрос: кто же прав в споре о рифме (и шире — о структуре стиха) Симеона Полоцкого — Б. В. Томашевский и И. П. Еремин или П. Н. Берков? Сопоставление с польским стихом позволяет по-новому взглянуть на их спор.

Во-первых, ссылка на ноты в этой связи теряет силу: так пели, но так ли произносили стихи? Как уже говорилось, для польской песенной традиции переакцентуация была обычным явлением: музыкальное ударение совершенно не считалось со словесным. Избегать переакцентуации в пении стали только в XIX в., а в народной песне она постоянно встречается и теперь. Эта традиция могла быть перенесена на русскую почву вместе с силлабическим стихом. Чтобы аргумент П. Беркова стал нео-

---

[46] Б. В. Томашевский. Стих и язык, стр. 100.

[47] И. П. Еремин. Симеон Полоцкий — поэт и драматург. В кн.: Симеон Полоцкий, Избранные сочинения, Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 257—258.

[48] «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», т. XIII, вып. 3, 1954, стр. 302.

проверженым, надо предварительно еще доказать, что переакцентуация стихотворных текстов в пении в XVII в. в России в отличие от Польши не допускалась.

Во-вторых, иначе представляется вопрос об «отступлениях» Симеона Полоцкого от константных женских цезур и клаузул. Все трое ученых, следуя традиционному представлению о польской силлабике, ошибаются, противопоставляя в этом отношении русского стихотворца польским. Ударение не было в то время формантой метра ни в польском, ни в русском стихе. Стихи Симеона Полоцкого были образцом русского «чистого силлабизма», воспроизводившего современную ему польскую систему стихосложения. А если калька вышла неточной (значительно большее количество отклонений от доминирующей в польских стихах женской нормы), то виновен в этом не Симеон Полоцкий, а русский язык с его подвижным ударением.

Стих Симеона Полоцкого был чисто-силлабическим. Но вскоре картина изменилась.

В конце XVII—начале XVIII в. происходит совершенно естественный для русского языка и очень быстрый процесс тонизации русского силлабического стиха. Об этом процессе писали многие исследователи, от В. Н. Перетца до Л. И. Тимофеева, здесь нет нужды подробно его прослеживать. Отметим, что в коротких размерах тонизация совершалась быстрее, наиболее консервативным был цезурный одиннадцати- и тринадцатисложник. Однако и в нем с начала XVIII в. проявляется тенденция к стабилизации женской рифмы.

Интересную и запутанную картину представляют с этой точки зрения рифмы Феофана Прокоповича.

Стихотворение «За могилою Рябою» написано восьмисложником, популярным в польской поэзии. Этот размер легко хореизируется, и хореизация у Феофана Прокоповича в отличие от его польских современников очень отчетлива. Стихотворение напоминает в этом отношении скорее польских поэтов XIX в., чем начала XVIII. Целые ряды строк выстраиваются правильными четырехстопными хореями с женскими рифмами. Из 45 стихов по крайней мере половина несомненно хореична.

За могилою Рябою
  над рекою Прутовою
    было войско в страшном бою.
В день неделный ополудни
  стался нам час велми трудный,
    пришол турчин многолюдный. . .

Пять стихов хорея идут подряд, в шестом — отклонение. Для русской силлабо-тоники такой стих не хорей. Но если в польской силлабо-тонике XIX в. он обычен, в русских «частушечных» хореях встречается, то вряд ли мы можем полагать, что он начисто разрушает общее хореическое звучание в период

движения от силлабики к силлабо-тонике. А если мы сочтем такие стихи ритмически совместимыми с правильными хореями, тогда всего два-три стиха в стихотворении не подойдут под господствующий, почти выкристаллизовавшийся размер.

На этом хореическом фоне рифмы трехстиший трудно воспринять как разноударные: конечно, здесь *Рябóю—Прутовóю—бóю*, а не *бою́*. Полонизм ли в последнем слове? Или переакцентуация? Еще одна тройка рифм может показаться сомнительной: *козацкия—волоския—донския*. Общее хореическое движение заставляет думать, что здесь уже не может быть речи о независимости рифм от ударения, что здесь несомненна переакцентуация. Все рифмы в стихотворении — женские, ударность клаузулы — константная форманта такого стиха.

В коротких размерах (особенно в шутливых стихах) Феофан в последнем периоде творчества применяет и мужские, и дактилические рифмы (*свет—цвет*; *бородушка—солодушка)*. Но одиннадцати- и тринадцатисложники у него сомнительны. Такие рифмы, как *долготу дний—многолюдный*, *на всяком пути—преткнути*, *лютый—двигнути*, напоминают Симеона Полоцкого. Имела ли здесь место переакцентуация, как в восьмисложнике? Или «героический» стих читался по-прежнему на высокий церковный манер, как у Симеона, и переакцентуация не была нужна? Трудно сказать.

Ударение в рифме слышал, вероятно, и Симеон Полоцкий: женских цезур у него половина, рифм — три четверти. По-видимому, женские рифмы и он считал лучшими, однако пользовался и другими — худшими, но допустимыми. Это находит аналогию в употреблении глагольных рифм: в XIX—XX вв. ими «гнушались», но все же пользовались, старались только, чтобы их было не слишком много. Даже Маяковский, призывавший поэтов: «Покайтесь, пока не поздно, во всех отглагольных рифмах!» — хоть очень редко, но все же употреблял их.

Феофан Прокопович — поэт переходной поры. В коротких размерах его рифма ближе к позднейшей; в длинных, привязанных к «высокой» теме (и соответствующей манере декламации), — еще похожа на Симеона Полоцкого. С Кантемира и Тредиаковского ударение в рифме стабилизируется и становится несомненной константой, формирующей стих.

Вопрос о том, как расставлять ударения в стихе, игнорировавшийся польскими поэтиками, становится одним из центральных и в поэтической практике, и в теоретических рассуждениях Кантемира и Тредиаковского. Особый для нас интерес представляет запрещение Кантемиром переакцентуации в рифме: «Совсем не хвалю преложение силы с одного слога на другой, так чтоб вместо главá, писать глáва, вместо закóн писать зáкон и проч.».[49]

[49] «Письмо Харитона Макентина. . .» — Антиох Кантемир, Собрание стихотворений, «Библиотека поэта», Большая серия, Л., 1956, стр. 413.

(На практике сам Кантемир допускал «преложение силы»[50]). Раз он «не хвалит» переакцентуацию, значит, она существовала в его время в практике стихотворцев и чтецов. Вероятно, в его время все рифмы не только Феофана Прокоповича, но и Симеона Полоцкого воспринимались и произносились как женские.

Как уже отмечалось, польская силлабо-тоника «силлабичнее» русской. Симеон Полоцкий был подобен метрически своим польским современникам. Кантемир уже в первой редакции сатир (константное ударение в клаузуле) был «тоничнее» своих польских современников, во втóрой — его стих еще более тонизировался упорядоченностью (хотя и не полной) ударений в цезуре.

Как показал Л. И. Тимофеев («Силлабический стих»), у Кантемира начинается упорядочение и внутристиховых ударений. Ударение, почти безразличное еще у Симеона Полоцкого, все более выдвигается на первый план. До силлабо-тоники остается всего один шаг — и этот шаг был сделан Ломоносовым еще до того, как было написано «Письмо Харитона Макентина».

Таким образом, в истории польского и русского стиха можно заметить аналогичные процессы: установление сначала чистой силлабики, затем появление второй константы — ударения в клаузуле и цезуре, затем зарождение силлабо-тонического стиха. Но протекают эти процессы весьма различно. Полтора столетия, с середины XVI до XVIII в., господствует в Польше чистая силлабика. В XVIII в. начинает проявляться ударная форманта стиха, но развитие протекает очень медленно. Целое столетие упрочивается ударение в клаузуле, еще полвека уходит на стабилизацию акцента в цезуре. Тогда же зарождается и силлабо-тонический стих. Но сфера его употребления очень ограничена, количество форм невелико, стремление избавиться от монотонности приводит к частому нарушению метрической схемы. Силлабический стих и во второй половине XIX в. продолжает безусловно господствовать — и количественно, и по богатству и разнообразию форм.

Совершенно иначе протекает этот процесс в России. Симеон Полоцкий заимствует из Польши чисто-силлабический стих, очень скоро отклоняющийся от своего образца. Всего через полстолетия после смерти Симеона Полоцкого стабилизировались ударения в клаузулах (что в польской поэзии случилось веком позже), еще через десятилетие родилась силлабо-тоника. Но две системы стихосложения не сосуществуют у нас параллельно: рождение нового стиха было смертью старого. Органически не присущая русскому языку силлабика поддерживалась у нас культурной традицией и особой манерой декламации, затем язык стал преображать силлабику на свой лад, потом отбросил,

[50] Л. И. Тимофеев. Силлабический стих, стр. 50.

усвоив себе выросший из нее силлабо-тонический стих, в котором тонизм является первичным метрическим признаком, а изосиллабизм — производным, вторичным. Соотношение это обратно польской силлабике XIX в.: в ней первичен изосиллабизм, акцентные константы вторичны.[51]

«Нет ничего в стихе, чего бы не было в языке. Вопрос лишь в том, какую функцию выполняют. . . явления языка в стихе, каким задачам подчинены и как изменены соответственно этим задачам», — писал Л. И. Тимофеев.[52] Справедливость этой формулировки подтверждается историей развития польской и русской силлабики и силлабо-тоники.

---

[51] Эта книга уже набиралась, когда вышла в свет статья Й. Грабака «О характере чешского и русского хорея и ямба» (Josef Hrabák. O charakter českého a ruského trocheje a jambu. «Česka literatura», ročnik 15, Praha, 1967, s.181—191). Автор приходит к выводу, что как чешские, так и русские двусложные силлабо-тонические размеры — лишь разновидность силлабической системы стихосложения. За недостатком места не могу изложить систему аргументов Й. Грабака. Применительно к чешской силлабо-тонике вывод представляется настолько же убедительным (ср. сноску 39 на стр. 50), насколько неубедительно перенесение его на русскую силлабо-тонику на чисто формальном основании (постоянство слогового состава и переменное число ударений в стихотворной строке). При наличии двух формообразующих признаков нужно прежде всего установить, какой из них первичен.

[52] Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958, стр 72.

М. Л. ГАСПАРОВ

РУССКИЙ ТРЕХУДАРНЫЙ ДОЛЬНИК XX в.[1]

Статистическое изучение русского стиха, берущее начало от работ Андрея Белого [2] и достигшее ценных результатов в работах Б. Томашевского, Г. Шенгели, К. Тарановского,[3] сосредоточивало все свое внимание прежде всего на русском ямбе и хорее, в особенности на четырехстопном ямбе. Это вполне понятно: ямб — наиболее разработанный, наиболее установившийся среди русских размеров, имеющий длинную историю и богатую традицию. Однако не меньший интерес может представить и изучение стиха нового, не имеющего традиций, складывающегося у нас на глазах, стиха в его становлении. Стихом такого рода и является обследованный нами трехударный дольник.

Трехударный дольник (называемый в научной литературе также трехдольным паузником) — это стих, которым написаны такие известные произведения, как «Вхожу я в темные храмы . . .» Блока, «Все живое особой метой . . .» Есенина, «Время, что ли, у нас такое . . .» Суркова, «Строгая любовь» Смелякова и множество других. В XIX в. он встречался в русской поэзии в единичных экспериментах (обычно переводы с немецкого и английского), был освоен символистами (прежде всего Блоком) и получил широкое распространение в советской поэзии.[4] Из всех

---

[1] Этот очерк является частью предпринятой большой работы по описанию всех основных размеров русского неклассического (несиллабо-тонического) стиха. Краткое извлечение из него было напечатано в 1963 г. в журнале «Теория вероятностей и ее применения» (т. 8, вып. 1, стр. 102—108). Для настоящей публикации было обследовано большое количество не учтенных ранее текстов (главным образом по 1920-м и 1950-м годам), уточнены цифры, введены некоторые новые показатели. За ценные советы при работе над темой автор глубоко признателен акад. А. Н. Колмогорову.

[2] Андрей Белый. Символизм. М., 1910.

[3] Б. В. Томашевский. О стихе. Л., 1929; Г. Шенгели. Трактат о русском стихе. Ч. 1. Органическая метрика, изд. 2-е. М.—Пгр., 1923; Кирил Тарановски. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.

[4] «Мы бы могли чуть не без конца умножать примеры этого размера, ставшего за последнюю четверть века чуть не столь же популярным, как в XIX веке был четырехстопный ямб», — писал в 1930 г. В. Пяст (В. П я с т.

видов русского неклассического стиха он — самый простой, разработанный и устоявшийся, поэтому естественно начинать исследование русских неклассических размеров именно с него.

1. Место дольника в системе русской метрики. Мы исходили из следующей трехчастной классификации русских стихотворных размеров.

а) Силлабо-тонические (классические) размеры: ямб, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест. Здесь стих имеет внутренний ритм, образуемый чередованием сильных мест (потенциальных ударений, иктов) и слабых мест (мы будем называть их междуударными интервалами, хотя точнее было бы говорить «междуиктовые интервалы»); слоговой состав этих междуударных интервалов есть величина постоянная — один слог в ямбе и хорее, два слога в дактиле, амфибрахии и анапесте. Наименьшая единица метра — постоянная стопа.

б) Дольники. Здесь стих также имеет ощутимое ритмическое чередование сильных и слабых мест; но слоговой объем междуударных интервалов есть величина не постоянная, а переменная, колеблющаяся в более или менее узких пределах. В зависимости от амплитуды этих колебаний можно говорить о большей или меньшей урегулированности дольника. Минимальную амплитуду, как легко понять, будут иметь колебания междуударных интервалов в 0—1, 1—2 и, может быть, в 2—3 слога; максимальную амплитуду, при которой дольник еще сохраняет внутренний ритм и не становится свободным стихом, определить пока трудно. Наименьшая единица метра в дольнике — переменная доля (такт).

в) Чисто-тонические размеры: акцентный стих, свободный стих и т. п. (эта область слишком мало изучена, чтобы было возможно выделить и перечислить отдельные виды). Здесь колебания междуударных интервалов достигают такого размаха, что противопоставление сильных и слабых мест перестает ощущаться, внутренний ритм стиха не воспринимается и наименьшей единицей метра остается стихотворная строка, выделяемая рифмой, графикой и тому подобными средствами.

Таким образом, дольник в системе русского стиха занимает промежуточное место между силлабо-тоническим и чисто-тоническим стихом. В свою очередь между дольником и каждым из его соседей можно различить некоторые переходные формы.

а-б) Между дольниками и классическими размерами переходной формой являются логаэды. Этот термин не очень удачен (в античном стихосложении под ним понималось совсем другое), но он уже укоренился, и менять его нецелесообразно. Логаэдами принято называть такие стихи, в которых междуударные интер-

---

Современное стиховедение. Л., 1930, стр. 296); эти слова можно было бы повторить и сейчас, более четверти века спустя.

валы различны в разных местах строки, но постоянны в одних и тех же местах всех строк. Например, когда в каждом стихе произведения интервалы располагаются в последовательности 1, 2, 1, 1 слога (хорей, дактиль и три хорея), то перед нами — логаэды (имитация античного фалекия: «Будем жить и любить, моя подруга, Болтовню стариков ожесточенных Будем в ломаный грош с тобою ставить . . .»).

б-в) Между дольниками и свободным стихом переходные формы определить труднее. На слух заметно, что в некоторых стихотворениях с амплитудой междуударных колебаний порядка 0 — 3—4 слога внутренний ритм чувствуется, в некоторых же не чувствуется, но какими факторами это определяется, исследовано не было. А. Квятковский называет такие переходные формы «ударниками», С. М. Бонди — «сложными дольниками», В. Пяст — «паузниками 3-го типа» или опять-таки «ударниками», но обращаться к таким понятиям до полного выяснения того, что за ними лежит, было бы опрометчиво.[5]

Здесь не место разбирать сходства и различия предлагаемой и других систем классификации русского стиха. Важно отметить одно. Промежуточное положение дольника между силлабо-тоническим и тоническим стихом позволяет заключить, что в дольнике возможны две тенденции развития: с одной стороны, к усилению урегулированности, к относительному (как в логаэдах) постоянству междуударных интервалов, к сближению с классическими размерами; с другой стороны, к ослаблению урегулированности, к расширению амплитуды колебаний междуударных интервалов, к сближению со свободным стихом. Наша задача — установить, какая из этих тенденций в дольнике получает преобладание и как это преобладание реализуется.

Из трех предположенных нами видов урегулированного дольника — с колебанием интервалов 0—1 («Снег, снег, первый снег! Сколько радости у всех! . . »), 1—2 («Вхожу я в темные храмы,

[5] Предлагались различные принципы размежевания между дольником и свободным стихом. Г. Шенгели относил к дольникам («леймический стих», в его терминологии) стихи с междуударными интервалами в два слога и меньше, объясняя их ритм выпадением отдельных слогов из трехсложной основы («леймы»), а к свободному стиху — стихи с междуударными интервалами больше 2 слогов, объясняя их ритм «слогоизлишками» в трехсложной основе (Г. Шенгели. Техника стиха. М., 1960, стр. 187—240; раздел о свободном стихе, исключенный из этого издания, см. в изд. 1940, стр. 93—110). А. Квятковский и за ним В. Пяст видят различие между «паузником» и «ударником» в том, что в основе паузника лежит трехсложный («трехдольный», в терминологии А. Квятковского), а в основе ударника — двусложный («четырехдольный») размер (А. Квятковский. Словарь поэтических терминов. М., 1940, стр. 151, 211; В. Пяст. Современное стиховедение, стр. 303, ср. стр. 56—59 и 294—305). В. Жирмунский, Б. Томашевский и большинство позднейших пособий, до В. Холшевникова включительно, ограничиваются общими указаниями на постепенность перехода от классических дольников к «чистой тонике».

Совершаю бедный обряд . . .») и 2—3 слога (? подобное звучание имеют некоторые отрывки пушкинских «Песен западных славян») — широкое развитие в русской поэзии получил только второй вид. К его рассмотрению мы и переходим.

2. **Материал.** Материалом для исследования послужили стихи русских поэтов XX в.; основная часть их, понятным образом, принадлежит советской поэзии. Стихотворения XIX века, написанные этим размером, представляют собой единичные эксперименты, не допускающие статистического подхода и требующие индивидуального рассмотрения. Беглый обзор этих опытов делался неоднократно.[6]

В приблизительной хронологической последовательности перечень использованных авторов будет следующий (после каждого имени в скобках указано число разобранных произведений и после тире — число стихов):

С 1890—1900-х годов дольники пишут: А. Блок (38) — 604; З. Гиппиус (11) — 194; В. Брюсов (21) — 473; В. Иванов (2) — 200; И. Анненский (3) — 75; Ф. Сологуб (3) — 36; В. Гофман (2) — 72; В. Пяст (1) — 20; С. Соловьев (1) — 42; А. Белый (5) — 176; М. Волошин (4) — 76; В. Зоргенфрей (3) — 60; С. Черный (6) — 184; Н. Гумилев (27) — 995; О. Мандельштам (7) — 140;

с 1910-х годов: А. Ахматова (33) — 1045; М. Кузмин (24) — 479; В. Ходасевич (1) — 8; Н. Оцуп (2) — 70; Г. Адамович (3) — 68; Г. Иванов (4) — 56; М. Цветаева (30) — 1005; М. Шкапская (29) — 388; М. Моравская (12) — 146; Н. Павлович (6) — 91; В. Инбер (7) — 232; С. Бобров (18) — 414; Б. Пастернак (6) — 128; Н. Асеев (63) — 2294; В. Маяковский (12) — 370; С. Есенин (36) — 2053; Н. Клюев (34) — 1035; В. Кириллов (10) — 237; В. Казин (5) — 133; В. Александровский (9) — 200; И. Сельвинский (25) — 1242;

с 1920-х годов: Г. Санников (9) — 164; Н. Панов (5) — 464; С. Кирсанов (5) — 609; М. Исаковский (3) — 76; Н. Тихонов (8) — 244; Н. Ушаков (24) — 624; В. Луговской (5) — 277; Э. Багрицкий (8) — 396; Л. Мартынов (13) — 1396; П. Комаров (16) — 464; П. Васильев (2) — 264; Д. Алтаузен (3) — 116; И. Уткин (2) — 32; А. Жаров (14) — 1494; А. Безыменский (11) — 496; М. Светлов (22) — 997; Б. Корнилов (13) — 757; А. Сурков (57) — 2595; М. Голодный (5) — 294; Н. Браун (10) — 433;

с 1930-х годов: Я. Смеляков (10) — 1320; С. Васильев (17) — 1373; А. Адалис (1) — 220; О. Берггольц (5) — 112; М. Алигер (13) — 887; А. Коваленков (4) — 274; А. Софронов (6) — 140; В. Гусев (2) — 88; Д. Кедрин (5) — 340; П. Шубин (10) — 497; А. Недогонов (10) — 399; Н. Грибачев (7) — 207; С. Островой (8) — 414; В. Шефнер (12) — 226; В. Саянов (9) — 281; А. Про-

[6] В. М. Жирмунский. Введение в метрику. Л., 1925, стр. 212—220; Г. Шенгели. Техника стиха, стр. 192—194.

кофьев (4) — 132; Е. Долматовский (24) — 1384; Н. Рыленков (19) — 576; А. Яшин (34) — 1104; С. Щипачев (16) — 902;

с 1940-х годов: М. Матусовский (9) — 388; К. Симонов (9) — 1671; С. Гудзенко (17) — 621; М. Луконин (6) — 585; А. Межиров (7) — 285; С. Наровчатов (12) — 430; Б. Слуцкий (14) — 522; М. Соболь (5) — 232; М. Дудин (1) — 32; Л. Озеров (16) — 312; С. Орлов (18) — 925; Ю. Друнина (46) — 826; Н. Старшинов (15) — 987; В. Тушнова (11) — 276; Е. Винокуров (7) — 128;

с 1950-х годов: Л. Ошанин (5) — 92; П. Антокольский (4) — 340; А. Твардовский (2) — 185; Г. Поженян (3) — 135; Р. Казакова (6) — 144; И. Кобзев (26) — 689; В. Цыбин (6) — 701; А. Поперечный (6) — 140; Е. Евтушенко (22) — 772; А. Вознесенский (3) — 82.

Всего 101 автор, 1230 стихотворений, 50 139 стихов.

В ходе исследования этот материал использовался в разной степени. Для учета ритмических форм и анакруз он привлекался целиком, с разбивкой по 6 хронологическим периодам (1890—1910, 1910—1920 гг. и т. д. по десятилетиям; разумеется, некоторые стихотворения могли быть датированы лишь приблизительно и, следовательно, попасть не в тот период, но таких случаев сравнительно немного). Для учета более тонких явлений — словоразделов и отягчений — из этого материала были выделены лишь произведения тех поэтов, которые особенно часто обращались к этому размеру и должны были иметь развитое ритмическое чутье дольника (9560 стихов с двусложной, «анапестической» анакрузой: Гумилев, Ахматова, Асеев, Есенин, Светлов, Панов, Корнилов, Мартынов, Сурков, Долматовский, С. Васильев, Алигер, Симонов, Орлов, Смеляков; 2645 стихов с односложной, «амфибрахической» анакрузой: Гумилев, Асеев, Есенин, Жаров, Сурков, Щипачев, Долматовский, Яшин; индивидуальные расхождения в области словоразделов и отягчений оказались невелики).

В качестве сравнительного материала были привлечены подсчеты, сделанные по трехстопному анапесту (Блок — 1641 стих) и трехстопному амфибрахию (Некрасов, А. К. Толстой, Фет, частично Полонский — всего 1673 стиха), а также по ритмической прозе (первые 4000 слов романа А. Белого «Маски»).

3. **Метод. Словарь.** Для того чтобы правильно оценить получаемые статистические результаты, необходимо иметь какую-то объективную норму, с которой эти результаты могли бы быть сопоставлены. Такая норма может быть выведена при помощи теории вероятностей из данных о ритмическом словаре русского языка.

Впервые этот метод был применен Б. Томашевским в работе о четырехстопном ямбе «Евгения Онегина».[7] Б. Томашевский

---

[7] См.: Б. В. Томашевский. О стихе, стр. 100—102.

исходил в своих подсчетах из ритмического словаря разбираемого произведения. Как показано теперь акад. А. Н. Колмогоровым, это было ошибкой: ритмический словарь стихотворного произведения сам формируется теми ритмическими тенденциями стиха, которые мы отыскиваем, и поэтому сопоставление величин эмпирических с величинами, выведенными из ритмического словаря того же произведения, ненадежно: одни расхождения оказываются сглаженными, другие, напротив, преувеличенными. Поэтому исходным материалом при вычислении вероятностных норм русского стиха должен быть ритмический словарь не стиха, а прозы. (Из ритмического словаря прозы исходил в своих расчетах Шенгели, но его способ выведения «коэффициентов встречаемости»[8] не выдерживает критики).

Таким образом, последовательность вычислений при выведении вероятностных показателей частоты ритмических вариаций трехударного дольника будет такова. Сперва мы устанавливаем все словесные комбинации, возможные в стихе дольника. Затем для всех слов, входящих в эти комбинации, мы находим их частоту в прозаическом тексте: так, четырехсложные слова с ударением на 3-м слоге («потемнели») будут составлять 0.095 всего словаря русской прозы, трехсложные слова с ударением на 2-м слоге («поблекли») — 0.169, двусложные слова с ударением на 1-м слоге («залы») — 0.151 и т. д. Затем для каждой словесной комбинации мы перемножаем частоты слов, входящих в нее: так, для стиха «Потемнели, поблекли залы» произведение будет $0.095 \times 0.169 \times 0.151 = 0.00243$. Все эти произведения, характеризующие все возможные сочетания слов в дольнике, мы суммируем: получаем для дольника с двусложной анакрузой (как в нашем стихе) 0.134, а для всего дольника в целом — 0.536. После этого мы можем определить в процентах долю каждого произведения (или группы произведений) в общей сумме. Так, для нашего примера это будет 1.8% от суммы дольника с двусложной анакрузой и 0.45% от всего дольника в целом. Это и будет вероятный процент данной ритмической вариации в том дольнике, который мы имели бы, если бы поэты складывали свои стихи, не внося в них никаких специфических ритмических тенденций, а только следуя естественному запасу слов различной ритмической формы в русском языке. Сравнивая эти теоретически вычисленные показатели с эмпирически найденными показателями тех же ритмических вариаций, мы можем судить по их расхождениям, в чем именно сказываются специфические ритмические тенденции поэтов.

Легко понять, что точность теоретически вычисленных показателей частоты ритмических комбинаций зависит, во-первых, от того, с какой полнотой учитываются все возможные в дольнике словесные комбинации, и, во-вторых, от того, какая статистика

---

[8] См.: Г. Шенгели. Трактат о русском стихе, стр. 177—178.

ритмического словаря прозы положена в основу подсчетов. Поэтому и о том и о другом необходимо сделать оговорки.

Из всех возможных ритмических вариаций дольника для расчета брались все случаи расположения ударений и словоразделов в стихе в сочетании с тремя типами анакруз (двусложная, односложная и нулевая), двумя типами окончаний (мужские и женские), сверхсхемными ударениями на первом слоге анакрузы (в двусложном или односложном слове) и безударными замещениями среднего (а при нулевой и односложной анакрузе — и начального) сильного места в стихе. Это дает в целом 468 словесных комбинаций (собственно, 500; но 32 вариации стиха с двумя односложными интервалами и двусложной анакрузой со сверхсхемным ударением из расчета исключены, так как они своим ритмом четырехстопного хорея полностью разрушают ритмическую инерцию дольника и на практике почти не встречаются). Таким образом, не приняты во внимание, во-первых, дактилические окончания, во-вторых, безударные замещения первого сильного места после двусложной анакрузы, в-третьих, сверхсхемные ударения внутри стиха. Это — явления, довольно редкие в дольнике, и их исключение почти не влияет на общую картину.

Что касается статистики ритмического словаря прозы, то здесь мы сталкиваемся с большой разницей в результатах подсчетов у отдельных исследователей. Так, по подсчетам Г. Шенгели, односложные слова составляют в русской прозе 15.5%, по подсчетам же Б. Томашевского — 8.6%, почти вдвое меньше.[9] Это объясняется тем, что исследователи по-разному трактуют проклитики и энклитики. Мы произвели новый подсчет ритмического словаря прозы по 10 отрывкам (по 1000 слов) из 10 прозаиков XX в.: 1) М. Горький, «Мать», ч. II, гл. 7—8; 2) А. Н. Толстой, «Восемнадцатый год», гл. 18; 3) М. Шолохов, «Тихий Дон», т. II, кн. 5, гл. 22; 4) А. Фадеев, «Молодая гвардия», ч. I, гл. 27; 5) Н. Островский, «Как закалялась сталь», ч. I, гл. 8; 6) К. Федин, «Братья», ч. «Концерт», гл. I; 7) Л. Леонов, «Соть», гл. 6; 8) И. Эренбург, «Буря», ч. I, гл. 21—22; 9) П. Павленко, «Степное солнце», гл. I; 10) М. Пришвин, «Черный араб», начало.

Результаты получены следующие (см. стр. 66).

Индивидуальные различия между отдельными авторами не очень велики — не больше чем в подсчетах Шенгели. В трактовке проклитик и энклитик мы, по-видимому, совпадаем с Томашевским, склонным к их атонации, и даже идем еще дальше его (6.3% односложных). В дальнейшем за основу расчетов будут взяты суммарные цифры этой таблицы. А покамест представляется интересным сравнить ритмический словарь прозы со сло-

---

[9] Г. Шенгели. Трактат о русском стихе, стр. 20—21; Б. В. Томашевский. О стихе, стр. 104—105 и 197.

Число слогов	Место ударения	Горький	А. Толстой	Шолохов	Фадеев	Островский	Федин	Леонов	Эренбург	Павленко	Пришвин	Всего
1	1	54	67	46	59	57	92	60	54	52	85	626
2	1	152	136	169	162	154	159	172	153	133	120	1510
	2	164	141	174	187	155	158	141	165	200	184	1669
3	1	71	82	73	73	73	51	68	56	53	68	668
	2	171	172	181	180	164	172	154	152	169	179	1694
	3	79	86	93	84	95	82	80	109	105	92	905
4	1	14	10	21	15	10	8	12	7	7	8	112
	2	72	96	59	50	86	52	70	70	63	74	692
	3	104	76	86	85	98	112	111	87	102	92	953
	4	12	18	9	15	16	27	21	23	21	22	184
5	1	—	—	1	3	1	1	1	1	—	1	9
	2	21	16	16	13	20	10	20	12	15	8	151
	3	40	52	34	30	22	29	39	47	28	30	351
	4	19	25	20	26	21	27	25	24	23	17	227
	5	—	—	—	2	1	2	—	8	5	1	19
6	2	—	—	1	—	4	2	—	1	—	2	10
	3	8	7	4	2	7	1	10	15	4	9	67
	4	10	15	7	9	12	12	11	10	11	6	103
	5	3	—	1	3	1	1	2	1	2	—	14
	6	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	2
7	3	1	—	—	—	3	1	1	—	1	1	8
	4	2	1	2	1	—	—	1	3	1	1	12
	5	3	—	2	1	—	1	1	—	2	—	10
	6	—	—	—	—	—	—	—	1	3	—	4
												10000

варем различных видов классического стиха, дольника и ритмической прозы. Цифры по ямбу взяты у Томашевского, остальные — из наших подсчетов (см. § 2). Все показатели — в процентах (см. стр. 67).

Таблица позволяет сделать следующие наблюдения. По подбору слов дольники явно сближаются с трехсложными размерами при одинаковых анакрузах: дольник с амфибрахической анакрузой — с амфибрахием, дольник с анапестической анакрузой — с анапестом. С ямбом, напротив, заметного сходства не обнаруживается. Любопытно, что ритмическая проза Белого, выдержанная в ритме трехсложных размеров, тем не менее не обнаруживает в словарном составе сходства ни с амфибрахием, ни с анапестом, а оказывается ближе всего к обычной, неритмической прозе (единственная разница — в том, что ритмическая проза в большей степени избегает начинать и кончать слова ударениями). Это убедительно показывает, что отличие ритмического

Число слогов	Место ударения	Пример	Дольник с анапестической анакрузой	Дольник с амфибрахической анакрузой	Трехстопный анапест	Трехстопный амфибрахий	Ритмическая проза	Проза	Четырехстопный ямб
1	1	звук	6.0	8.2	4.1	2.4	6.2	6.3	10.8
2	1	буря	9.9	11.5	7.8	9.5	14.1	15.1	11.7
	2	весна	18.4	37.2	16.7	23.6	12.1	16.7	26.7
3	1	тысяча	0.6	0.7	1.7	1.4	9.7	6.7	3.6
	2	веселье	15.0	20.8	13.5	34.4	15.7	16.9	26.5
	3	перевал	16.5	7.9	19.1	7.1	6.9	9.1	6.3
4	1	выделенный	—	—	—	—	0.5	1.1	0.2
	2	отчаянный	0.5	6.8	3.2	10.6	10.7	6.9	3.3
	3	перемена	23.3	4.9	25.2	9.5	10.4	9.5	4.5
	4	величина	0.8	0.6	—	—	1.3	1.8	2.5
5	1	выкарабкались	—	—		—	0.03	0.1	—
	2	заимствованный	—	0.7	—	—	0.9	1.5	0.3
	3	убеждение	7.2	—	8.9	1.4	6.7	3.5	0.2
	4	великолепный	1.0	0.5	—	—	2.3	2.3	2.4
	5	переворотить	0.1	0.1			0.1	0.2	0.02
6	2	неистовствующий	—	—	—	—	0.03	0.1	—
	3	переведавшийся	1.1	—		—	0.4	0.7	0.02
	4	пересекающий	—	—	—	—	1.5	1.0	0.9
	5	предуготовленье	0.05	0.1	—	—	0.2	0.1	—
7	3	переписывающий	0.05	—	—		0.03	0.1	—
	4	дипломатические	—	—		—	0.1	0.1	0.1
	5	предуготовляемый	—	—			0.2	0.1	—

словаря стиха от ритмического словаря прозы вызывается не столько внутренним ритмом стиха, сколько самим разделением текста на стихотворные строки (которого нет в ритмической прозе) и единообразными началами этих строк. О том же говорит и резкая разница в подборе слов между ямбом, амфибрахием и дольником с односложной анакрузой, с одной стороны, и анапестом и дольником с двусложной анакрузой, с другой стороны: размеры с односложной анакрузой решительно предпочитают слова с одним предударным слогом, размеры с двусложной анакрузой предпочитают слова с двумя предударными слогами, проза же занимает промежуточное положение. Эта особенность впервые обнаружена и исследована В. А. Никоновым.

4. **Ритмические формы.** Определение трехударного дольника может быть сформулировано так: это стих с тремя метрически сильными местами и со слабыми интервалами между ними, объем которых колеблется от 1 до 2 слогов; анакруза (часть стиха до пер-

вого сильного места) может равняться 2, 1 и 0 слогов и быть постоянной или переменной; окончание (часть стиха после последнего сильного места) произвольно, но на практике бывает лишь мужским, женским и дактилическим (0, 1, 2 слога). Схема:

2/0—2/1—2/1—2/0.

Метрически сильные места в стихе, как правило, замещаются ударными слогами, метрически слабые места — безударными слогами. Различные сочетания первого и второго междуударных интервалов дают следующие четыре основные ритмические формы полноударного дольника (приводятся примеры сперва с двусложной, потом с односложной, потом с нулевой анакрузой):

1 (анакр. 2/0, интерв. 2—2): Ты в поля отошла без возврата. . .
В тени у высокой колонны. . .
Пуля поет в очерете. . .
2 (анакр. 2/0, интерв. 1—2): И король, нахмурившит брови. . .
Вхожу я в темные храмы. . .
Конь качает в седле. . .
3 (анакр. 2/0, интерв. 2—1): Потемнели, поблекли залы. .
Я помню ступени трона. . .
Вечер пришел безмолвный. .
4 (анакр. 2/0, интерв. 1—1): Зажигал последний свет. . .
И Рейна тих простор.
Замер дальний крик. . .

Легко заметить, что 1-я форма дольника по звучанию совпадает с правильными трехсложными размерами (анапестом, амфибрахием и дактилем), а 4-я форма — с правильными двусложными размерами (хореем и ямбом). Таким образом, это — формы не специфические для дольника, формы, которые могут существовать и в контексте других размеров. Напротив, 2-я и 3-я формы, в которых переменность междуударных интервалов сразу ощутима, ни в каком другом контексте, кроме дольника, существовать не могут: это формы, специфические для дольника. Об этом важно помнить, чтобы в дальнейшем правильно понять разницу в употреблении этих форм.

Кроме этих четырех полноударных форм, возможен ряд неполноударных форм — в тех случаях, когда одно из метрически сильных мест замещается безударным слогом. При пропуске среднего ударения:

5 (анакр. 2/0, интерв. 5): В пустынности удостоверясь. . .
6 (анакр. 2/0, интерв. 4): И розовый небосклон. . .
7 (анакр. 2/0, интерв. 3): На дальнем горизонте. . .

При пропуске начального ударения:

8 (анакр. 5/2, интерв. 2): И неуемная страсть. . .
9 (анакр. 5/2, интерв. 1): Не говори: люблю. . .

При пропуске и начального и среднего ударения:

10 (анакр. 8/5, интерв. —): Но по воспоминаньям. . .

Эти десять ритмических форм исчерпывают все случаи, возможные в дольнике. В рассмотренном нами материале они представлены следующим образом:

Интервалы	1890—1910	1910—1920	1920—1930	1930—1940	1940—1950	1950—1960	Всего
2—2	568	1166	2453	1518	1778	1220	8703
1—2	537	1208	1039	1213	1553	1710	7260
2—1	458	2247	4332	3933	6124	6444	23538
1—1	62	93	84	14	22	21	296
5	—	23	98	104	151	136	512
4	20	322	1092	1828	2187	2711	8160
3	—	32	76	26	20	25	179
—2	3	17	43	56	101	57	277
—1	5	16	84	50	114	154	423
—	—	—	1	2	2	4	9

Заметим, что 5-я форма может скандироваться только как полноударная 1-я форма, а 7-я форма — только как полноударная 4-я форма. Остальные формы могут скандироваться двояко: И рōзовы̄й небосклōн...—И рōзовый нēбосклōн...; Ӣ неуе̄мная стра̄сть...—И нēуе̄мная стра̄сть...; Нē говорӣ: люблю̄...—Не гōворӣ: люблю̄..., и даже трояко: Нō по вōспоминāньям...—Нō по воспōминāньям...—Но пō воспōминāньям... Поэтому 5-я и 7-я формы в любом контексте будут восприниматься только как вариации соответственных полноударных форм; остальные же формы, пользуясь своей ритмической двойственностью, могут различно звучать в различных контекстах, подхватывая ритмическую инерцию то одного, то другого из своих полноударных эквивалентов, а при достаточной частоте они могут приучить ухо к своему звучанию настолько, что будут восприниматься как самостоятельные формы, а не варианты. С 8, 9—10-й формами этого не случилось, их употребление ограничивается единичными примерами (1.4% всех стихов), но это случилось с 6-й формой, которая развила свое самостоятельное звучание настолько (16.3% всех стихов), что может рассматриваться как самостоятельная, равноправная с полноударными, основная форма:[10]

(анакр. 2/0, интерв. 4): Неожиданный аквилон. . .
И розовый небосклон. . .
Солнечная земля. . .

Таким образом, мы можем считать русский трехударный дольник имеющим пять основных ритмических форм, а осталь-

[10] По терминологии С. П. Боброва — «трибрахоидная пауза» (С. П. Бобров. Новое о стихосложении А. С. Пушкина. М., 1915, стр. 10), по терминологии Г. Шенгели — «корневая лейма» («Техника стиха», стр. 191) или «иктовая лейма» («Трактат о русском стихе», стр. 87).

ные формы рассматривать как их вариации. Пронумеруем эти основные формы римскими цифрами:

I форма: Ты в поля отошла без возврата. . .
II форма: И король, нахмуривши брови. . .
III форма: Потемнели, поблекли залы. . .
IV форма: Зажигал последний свет. . .
V форма: Неожиданный аквилон. . .

При практическом анализе распределения дольника по пяти основным формам могут встретиться и некоторые сомнительные случаи, которые приходится рассматривать по-разному, в зависимости от контекста. Во-первых, только контекстом определяется скандовка двойственных форм — 8-й, 9-й, 10-й. Так, когда мы читаем у Суркова:

Да всыпать бы им погуще
Артиллерийских щей, —

мы читаем вторую строчку как III форму с нулевой анакрузой, а не как IV форму с односложной анакрузой, потому что во всем этом большом стихотворении («Баллада о пехотной гордости») III форма составляет почти половину стихов, а IV форма не встречается ни разу. Во-вторых, сомнительными могут быть дублетные ударения в словах. Так, в стихах Блока:

И лилий полны объятья,
И ты без мысли глядишь, —

первая строчка может звучать как II или III форма в зависимости от чтения *по́лны* или *полны́*; только стилистическая окраска и ритмическая инерция подсказывает нам чтение «по́лны». В-третьих, не всегда ясно, атонируется или нет среднее слово в стихе и, следовательно, имеем ли мы полноударную II или III или неполноударную V форму. Так, в стихах Кузмина:

Говорит Фома милым братьям:
«Неужели я хуже всех»?. . . —

первый стих может звучать и как II, и как III, и как V форма в зависимости от того, атонируем ли мы слово *милым*, или слово *Фома*, или и то и другое вместе; лишь условно мы считали этот стих V формой. Таким образом, известная доля субъективизма в трактовке таких случаев неизбежна. Но по отношению ко всей массе разобранного материала количество таких случаев настолько невелико, что на общую картину почти не влияет.

Кроме пяти основных форм с их вариациями, в стихотворениях, написанных трехударным дольником, могут встретиться отдельные строки, выпадающие из этого размера,— это или стихи с лишней или недостающей стопой (четырехударные или двухударные), или стихи с нарушением обычного объема междуударных интервалов (стыки ударений или, наоборот, трехсложные

промежутки). Такие стихи при анализе выделялись в особую рубрику «прочие». При большом накоплении такие стихи могут разрушить общий ритм, и стихотворение уже не будет восприниматься как трехударный дольник. Поэтому мы условно приняли за максимум допустимых в дольнике «прочих» стихов 25%, и те стихотворения, в которых «прочих» было больше, в разбор не включались.

Точно так же пришлось ограничить и употребление I формы, потому что трудно, например, считать дольником большое стихотворение, с начала до конца написанное правильным анапестом, и лишь в одном-двух стихах допускающее односложный интервал вместо двусложного: оно будет восприниматься как правильный анапест со случайным нарушением. Поэтому мы условно приняли за максимум допустимости в дольнике I формы — 75%, и стихотворения с более высоким процентом I формы в разбор не включались.

Будучи сведен, таким образом, к пяти основным формам, ритмический состав трехударного дольника принимает следующий вид:

Формы	1890—1910	1910—1920	1920—1930	1930—1940	1940—1950	1950—1960	Всего
I	571	1205	2588	1678	2012	1404	9458
II	537	1209	1045	1213	1571	1719	7294
III	463	2263	4415	3984	6240	6601	23966
IV	62	125	162	41	42	47	479
V	20	322	1092	1828	2187	2711	8160
Прочие	31	182	290	84	112	83	782
Всего . .	1684	5306	9592	8828	12164	12565	50139

То же, в процентах:

Формы	Теоретический процент	1890—1910	1910—1920	1920—1930	1930—1940	1940—1950	1950—1960	В среднем
I	20.5 (32.9)	33.9	22.7	26.9	19.0	16.5	11.1	18.9
II	12.1 (19.4)	31.9	22.7	10.9	13.7	12.9	13.7	14.5
III	16.6 (26.7)	27.5	42.7	46.1	45.2	51.4	52.5	47.8
IV	38.4 (1.0)	3.7	2.4	1.7	0.5	0.3	0.4	1.0
V	12.4 (20.0)	1.2	6.1	11.4	20.7	18.0	21.6	16.3
Прочие		1.8	3.4	3.0	0.9	0.9	0.7	1.5
Всего		100	100	100	100	100	100	100

При рассмотрении этой таблицы прежде всего бросаются в глаза три явления.

1) Сравнительно невысокий процент «прочих форм». При наших принципах отбора материала они могли бы достигать 25% всех стихов; в действительности же они не поднимаются выше 1.5% в среднем и 3.4% в отдельных периодах. Они явно ощущаются слухом как инородные тела в массе правильного дольника и свидетельствуют об устойчивости и замкнутости этого размера.

2) Разительное расхождение между теоретическими и эмпирическими показателями отдельных форм. По теоретическому расчету, если бы поэты, складывая дольники, следовали бы только естественному ритму слов русского языка, то чаще всего встречалась бы наиболее «словоемкая» IV форма, а остальные четыре формы распределялись бы приблизительно поровну, со слабым перевесом I формы. В действительности картина обратная: IV форма оказывается не самой частой, а самой редкой из пяти форм, остальные четыре формы никогда не распределяются поровну, из них всегда какая-нибудь или сильно перевешивает, или сильно отстает от остальных, и при этом I форма не только не оказывается в числе перевешивающих, но, напротив, ее употребление сокращается чем дальше, тем больше.

3) Большие изменения в употреблении форм по отдельным периодам. Так как большое расхождение между расчетным и реальным показателями IV формы путает все расчеты, мы условно сократим ее теоретический показатель до величины, близкой к реальной — 1%, сохранив соотношение между остальными формами (на таблице — в скобках). Мы увидим, что ни один период не дает приближения даже к этим исправленным цифрам. Лицо первого периода определяют формы I, II, III; затем формы I и II постепенно слабеют, а форма V быстро усиливается, и в последнем периоде лицо дольника определяют уже формы III и V. Эволюция эта не всегда была плавной: можно отметить временный подъем I формы в 1920-х годах, временный упадок II формы в тот же период, двухступенчатость повышения III формы (1910—1930-е и 1940—1950-е годы). Но общая картина эволюции ясна: она представляет собой падение I и II форм и возвышение III и V форм.

Эти три явления подлежат объяснению в дальнейшем, теперь же следует остановиться на распределении ритмических форм по отдельным строкам четверостиший. (Строфика дольника вообще небогата: можно отметить лишь 5-стишную строфу есенинской «Поэмы о 36», шестистишную строфу ахматовской поэмы, образцы которой были еще у Кузмина и Цветаевой, необычные шестистишия стихотворения Саянова «Ремингтоны и ундервуды . . .» с рифмовкой АВССВА, некоторое количество двустиший, белый стих поэмы Старшинова, все же остальное — это

сплошные четверостишия с перекрестной рифмовкой, те самые, которые Иван Рукавишников предлагал когда-то именовать «пошлой строфой». Ритмическое экспериментаторство и строфический традиционализм компенсируют друг друга).

Для анализа были взяты стихи Блока, Щипачева, Суркова, Алигер и Долматовского. Из Блока взято 133 четверостишия, из остальных поэтов — по 150 четверостиший; строфы с редкой IV формой или с недольниковыми строками пропускались. Цифры таблицы указывают число стихов (а не проценты).

Формы	Поэты	Строки			
		1-я	2-я	3-я	4-я
I	Блок	34	34	31	27
	Щипачев	86	78	83	75
	Сурков	11	8	8	8
	Алигер	44	47	45	42
	Долматовский	44	41	39	33
II	Блок	64	61	64	61
	Щипачев	8	12	13	9
	Сурков	39	57	56	44
	Алигер	16	12	12	11
	Долматовский	17	19	20	10
III	Блок	35	37	38	45
	Щипачев	48	45	44	47
	Сурков	83	67	65	63
	Алигер	70	62	66	51
	Долматовский	67	62	58	60
V	Блок	—	1	—	—
	Щипачев	8	15	10	19
	Сурков	17	18	21	35
	Алигер	20	30	27	46
	Долматовский	22	28	33	47

Наиболее отчетливо в этой таблице поведение V формы: у всех поэтов она нарастает к концу строфы, и на четвертом месте встречается более чем вдвое чаще, чем на первом месте (у других поэтов эта разница еще резче: так, в стихотворении М. Соболя «Домой», 1946, процент V формы на 1-м стихе — 0, на 4-м стихе — 100%). Напротив, I форма чаще всего встречается в начале строфы, а к концу слабеет, но эта тенденция выражена уже значительно менее ярко (есть даже исключение — Алигер). III форма у всех младших поэтов подобным же образом тяготеет к первому месту в строфе, у Блока же, наоборот, к последнему. II форма, вытесненная с начального и конечного места, сосредоточивается внутри строфы (исключение — опять-таки Алигер). Можно вспомнить,

что и в четырехстопном ямбе имеется тенденция начинать строфу полноударной ритмической вариацией, а заканчивать неполноударной. Однако следует помнить, что ограниченность привлеченного материала делает наши цифры по дольнику не вполне надежными.

В небольшом стихотворении Сологуба «Не сияет весна моя» в каждом четверостишии 1-я, 2-я и 4-я строки имеют III форму, а 3-я строка — II форму. Это уже почти логаэд. В нескольких стихотворениях фиксированное положение занимает редкая IV форма: на нечетных местах — в «Страннике» Гумилева (сборник «Фарфоровый павильон»), на четных — в стихотворении «Барабаны воркуют дробно . . . » Кузмина, на первом месте строфы в «Городке» Гумилева, на последнем — в начальной части песни «25 дивизия» Сельвинского. Других примеров такой строфической упорядоченности форм мы не заметили: вероятно, ритмическое единство дольниковых форм так велико, что контраст между ними не ощущается.

Чем определяется это ритмическое единство пяти дольниковых форм? Что приравнивает их друг к другу? На этот вопрос давались различные ответы. Г. Шенгели усматривал в односложных интервалах паузы, т. е. остановки голоса («леймы»— в его терминологии);[11] С. М. Бонди предпочитает называть односложные интервалы «дуолями»,[12] т. е. имеет в виду не перерыв между слогами, а растяжение слога; в том же смысле Б. Томашевский пользуется термином «стяжение»;[13] А. Квятковский говорит в одних случаях о паузах, в других — о растяжениях.[14] Мы уклоняемся от ответа на этот вопрос, считая его относящимся не к теории стихосложения, а к теории декламации. «С точки зрения метрической, существенным является только следующий основ-

---

[11] Г. Шенгели. 1) Трактат о русском стихе, стр. 80—88; 2) Техника стиха, стр. 187—192.

[12] Понятия «дуоль», «триоль» и т. д. были введены в русское стиховедение Божидаром (Божидар. Распевочное единство размеров. М., 1916, стр. 25—27); он попытался также определить разницу между дуолью и паузой («двойнем» и «вымолчанием», в его славянизованной терминологии), но неудачно (стр. 27; ср. замечание С. Боброва в предисловии к книге, стр. 7—8). С. Бобров воспринял термины «триоль», «квартоль» и пр., но от «дуоли» отказался и пользовался только понятием «пауза».

[13] Б. В. Томашевский. Русское стихосложение. Пгр., 1923, стр. 38—41 и 148: «Подобные стихи выравниваются не паузами, а темпом произнесения».

[14] По А. Квятковскому, при мужском словоразделе в односложном интервале слышится пауза, а при женском — растяжение предшествующего ударного слога; но первый же анализируемый им пример (из Тредиаковского: «Дыбом поднял лев свою косматую гриву») заставляет его делать исключение из этого правила (А. Квятковский. Русское стихосложение. «Русская литература», 1960, № 1, стр. 89).

ной признак. . . : двусложная группа сознается как равная трехсложной. . . Каким приемом это выравнивание осуществляется в декламации, достигается ли при этом изохронность ритмических отрезков и в каких пределах, может быть установлено только экспериментальным путем, но не меняет метрического содержания рассматриваемых здесь явлений».[15] По-видимому, при напевной манере чтения относительная изохронность будет достигаться главным образом за счет растяжений, при отрывистой манере чтения — за счет пауз (только эту декламационную манеру и могут иллюстрировать приложенные Шенгели к его «Технике стиха» снимки звукозаписей, долженствующих показать реальное существование «лейм»).[16] Но к проблемам метрики и то и другое имеет очень далекое отношение.

По этой же причине мы вынуждены для названия нашего стиха отклонить распространенный термин «трехдольный паузник», подсказывающий толкование односложных интервалов именно как пауз; вместо этого мы пользуемся термином «дольник», этимологически весьма расплывчатым, но зато не несущим с собой никаких неуместных ассоциаций.[17]

5. **Анакрузы**. Вторым важнейшим ритмообразующим фактором трехударного дольника является анакруза. По числу слогов анакруза может быть двусложной (анапестической), односложной (амфибрахической) и нулевой (дактилической). Трехсложная анакруза представлена лишь единичными случаями (например, у Асеева, «Раным-рано»: «Не опускай напряженных плеч, Не облегчай боевую речь . . .») и может считаться исключением. Обычно же трех-, четырех- и пятисложный безударный зачин стиха представляет собой не что иное, как дактилическую и амфибрахическую анакрузу с пропуском начальных ударений (8-я, 9-я и 10-я ритмические формы).

В нашем материале зачины стиха распределяются так.

---

[15] В. М. Жирмунский. Введение в метрику, стр. 191.

[16] Г. Шенгели. Техника стиха, стр. 191.

[17] Термин «дольник» был введен Брюсовым применительно к «Песням западных славян» и немецкой тонике (В. Брюсов. Наука о стихе. М., 1918, стр. 120—121); Шенгели еще пользуется им для обозначения стихов, более свободных, чем разбираемый нами (Г. Шенгели. Техника стиха, 1940, стр. 102—106); но у большинства позднейших исследователей начиная с Жирмунского брюсовский «дольник» уже отождествляется с бобровским «паузником». Против термина «дольник» горячо протестовал А. Квятковский («слово, лишенное не только ритмологического, но и собственного значения»; «поскольку безличный „дольник“ внес путаницу в понимание стихотворных форм, нужно навсегда от него отказаться» — А. Квятковский. Русское стихосложение, стр. 102), но лишь с точки зрения своей терминологии ритмов («трехдольные такты», «четырехдольные» и т. д.), в которой действительно для «дольника вообще» нет места.

Количество слогов	1890—1910	1910—1920	1920—1930	1930—1940	1940—1950	1950—1960	Всего
0	137	614	1501	350	1409	1273	5284
1	704	1770	2184	1803	4065	3296	13822
2	835	2885	5786	6572	6487	7802	30367
3	8	33	113	92	182	180	608
4	—	4	7	9	19	10	49
5	—	—	1	2	2	4	9
Всего . .	1684	5306	9592	8828	12164	12565	50139

То же в приведении к основным типам анакруз:

Количество слогов	1890—1910	1910—1920	1920—1930	1930—1940	1940—1950	1950—1960	Всего
0	145	648	1623	445	1611	1467	5930
1	704	1774	2191	1812	4084	3306	13871
2	835	2884	5778	6571	6469	7792	30329
Всего . .	1684	5306	9592	8828	12164	12565	50139

То же в процентах:

Количество слогов	Теоретический процент	1890—1910	1910—1920	1920—1930	1930—1940	1940—1950	1950—1960	В среднем
0	34 5	8.6	12.2	16.9	5.0	13.3	11.7	11.8
1	40.5	41.8	33.4	22.8	20.5	33.6	26.3	27.8
2	25.0	49.6	54.4	60.3	75.5	53.1	64.0	60.4
Всего . .	100	100	100	100	100	100	100	100

Если одна и та же анакруза выдержана во всех строках стихотворения, то она называется постоянной; если в различных строках она различна, то она называется переменной. Переменная анакруза, понятным образом, может колебаться в пределах 2—0 слогов (максимум), 2—1 и 1—0 слогов. На практике провести грань между постоянной и переменной анакрузой не всегда легко: часто встречаются, например, стихотворения с выдержанной односложной анакрузой, в которых лишь одна-две строчки, как исключение, имеют нулевую анакрузу. Поэтому нам пришлось

установить эту грань условно: все стихотворения, в которых какой-нибудь один вид анакрузы достигал 90%, мы считали стихотворениями с постоянной анакрузой, все остальные относили к переменной анакрузе. Соотношение постоянных и переменных анакруз по отдельных стихотворениям установлено следующее (общая сумма стихотворений равна не 1230, а 1233, потому что три больших стихотворения Цветаевой, Асеева и Орлова, в которых одни части написаны дольником с односложной, другие — с двусложной анакрузой, мы считали каждое за два раздельных произведения):

Количество слогов	1890—1910	1910—1920	1920—1930	1930—1940	1940—1950	1950—1960	Всего
0	1	12	25	4	16	15	73
1	8	35	15	22	30	43	153
2	30	82	123	104	161	181	681
Всего постоянных	39	129	163	130	207	239	907
2—0	18	65	54	7	7	14	165
2—1	21	31	7	1	—	2	62
1—0	1	8	10	13	24	43	99
Всего переменных	40	104	71	21	31	59	326
Всего . .	79	233	234	151	238	298	1233

То же в процентах:

Количество слогов	1890—1910	1910—1920	1920—1930	1930—1940	1940—1950	1950—1960	В среднем
0	1.3	5.2	10.7	2.6	6.7	5.0	5.9
1	10.0	15.0	6.4	14.6	12.6	14.4	12.4
2	38.0	35.2	52.6	68.9	67.7	60.8	55.3
Всего постоянных	49.3	55.4	69.7	86.1	87.0	80.2	73.6
2—0	22.8	27.9	23.0	4.6	2.9	4.7	13.4
2—1	26.6	13.3	3.0	0.7	—	0.7	5.0
1—0	1.3	3.4	4.3	8.6	10.1	14.4	8.0
Всего переменных	50.7	44.6	30.3	13.9	13.0	19.8	26.4
Всего	100	100	100	100	100	100	100

Эти данные отчетливо показывают своеобразие строения и особенности развития анакрузы в дольнике.

1) Прежде всего бросается в глаза резкое несоответствие реальных данных с теоретическими. Только амфибрахическая анакруза и только в начальном периоде оказывается близка к теоретическому показателю, но и она в следующие десятилетия сокращается в 1.5—2 раза. Анапестическая анакруза уже в самом начале превышает свой теоретический показатель вдвое, а затем и втрое. Дактилическая анакруза даже при максимальном развитии не достигает и половины своего «естественного» уровня. Все укрепляющееся господство анапестической анакрузы, которая вместо «нормальной» одной четверти захватывает две трети всех стихов русского дольника — вот основная особенность ритмики анакруз в дольнике.

2) Это сказывается и на отношении постоянных и переменных анакруз. Три наиболее существенные тенденции явствуют из нашей таблицы. Во-первых, меняется соотношение между постоянной и переменной анакрузами в целом. В первые два периода общая доля постоянной анакрузы — около половины, в 1920-х годах она поднимается до двух третей, в последние три десятилетия она превосходит четыре пятых. Таким образом, постоянная анакруза решительно вытесняет переменную. Во-вторых, среди постоянных анакруз неизменно преобладает анакруза анапестическая: она все время составляет около $^3/_4$ всех постоянных анакруз, а в 1930—1950-е годы — даже около $^4/_5$. Почти две трети всех стихотворений, написанных дольником за последние 30 лет, имеют постоянную анапестическую анакрузу. В-третьих, среди переменных анакруз резко падают анакрузы с колебанием слогов 2—0 и 2—1, и вместо этого усиливается анакруза с колебанием слогов 1—0, занимая в последние десятилетия второе место по частоте после постоянной анапестической анакрузы. Таким образом, мы можем говорить, что в трехударном дольнике происходит своего рода поляризация анакруз: с одной стороны, выделяется и усиливается постоянная анапестическая анакруза, отчетливо обособляясь от остальных и избегая вступать в переменные сочетания; с другой стороны, выделяется и усиливается переменная анакруза в 1—0 слогов, и здесь, перед лицом мощного перевеса постоянной анапестической анакрузы, разница между нулевой и односложной анакрузой почти не ощущается.

Можно указать любопытную переходную форму между стихами с постоянной односложной анакрузой и стихами с переменной анакрузой в 1—0 слогов. Это строки с пропуском первого ударения (ритмическая 8-я форма):

Хорошее дело — танки,
Да хороши до поры. . .

Обычно все строки дольника с амфибрахической анакрузой при пропуске первого ударения имеют спереди такое усечение на слог: сохранение амфибрахической анакрузы в таком случае —

редкость. Даже поэты, избегавшие переменной анакрузы, свободно пользовались таким усечением. Например, у Суркова (из которого и взят приведенный пример) в трех больших стихотворениях («Баллада о пехотной гордости», «Певец во стане русских воинов», «Советские солдаты») на 550 строк с правильной амфибрахической анакрузой приходится 10 строк с усечением первого слога; из них в 9 строках первое ударение пропущено (как в приведенном примере) и лишь в одной сохранено. Так как русский язык охотнее ставит дополнительные слабые ударения на крайнем слоге слова, то строки описанного типа естественнее звучат как I форма с нулевой анакрузой и служат хорошим подступом к тому, чтобы вводить в стихи с односложной анакрузой и полноударные строки с нулевой анакрузой.

Сколько-нибудь отчетливого тяготения определенных анакруз к определенным местам в строфе обнаружить не удалось. Можно указать лишь несколько стихотворений, в которых последовательность анакруз правильно повторяется из строфы в строфу (Цветаева, «Никто ничего не отнял. . .» — 1, 1, 1, 0; «На базаре кричал народ. . .» — 2, 0, 2, 2; Гиппиус, «Непредвиденное» — 1, 1, 0, 0 и др.). В стихотворении Гумилева «Перстень» это чередование анакруз совпадает с чередованием ритмических форм: четные строки представляют собой I форму с односложной анакрузой, а нечетные строки — II и III форму с двусложной анакрузой.

6. **Словоразделы.** Третьим ритмообразующим фактором трехударного дольника является расположение словоразделов.

В обозначении словоразделов мы будем придерживаться традиционных наименований, аналогичных привычным наименованиям рифм и цезур. Словораздел может называться мужским (м), если он следует тотчас после ударения, женским (ж) — если он следует после первого слога за ударением, дактилическим (д) — после второго слога, гипердактилическим (г) — после третьего слога, пентоническим (п) — после четвертого; возможны и словоразделы после пятого слога, но на практике они в дольнике не встречаются. В односложном междуударном интервале возможны только словоразделы мужской и женский, в двусложном — также и дактилический, в трехсложном (ритмическая форма № 7) — также и гипердактилический, и т. д. В наших схемах словоразделы в двусложных и пятисложных интервалах (т. е. в полносложных стихах) будут обозначаться строчными буквами, словоразделы в односложных и четырехсложных интервалах — прописными буквами.

Некоторую трудность при анализе словоразделов представляют те случаи, когда в междуударном интервале находится самостоятельное односложное или двусложное слово с ослабленным ударением. Такие слова легко атонируются и примыкают к предыдущему или последующему слову; но к предыдущему

или последующему — это не всегда легко определить. Так, в стихе «Он шел и нес свое чудо. . .» слово «свое» явно теснее примыкает к последующему слову «чудо», следовательно, словораздел окажется перед ним, т. е. будет мужским. Но в стихе «Кто знает, где это было? . .» слово «это» одинаково тесно примыкает и к слову «было» (логически), и к слову «где» (произносительно), так что словораздел одинаково может стоять и перед ним — мужской, и после него — дактилический. В таких случаях опять-таки исследователю приходится полагаться на собственный слух, неизбежно внося элемент субъективности: так, мы в данном случае предпочли произносительную инерцию логической и считали «это» энклитикой, хотя признавали правомерность и другой интерпретации.

Материал, использованный для статистики словоразделов, был указан выше (§ 2). Показатели каждой комбинации словоразделов в каждой основной ритмической форме даны в процентах ко всей этой форме. Так как использовались только стихи с двусложной и односложной анакрузами, то стихов с пропуском начального ударения в рассмотренном материале не оказалось. IV форма по словоразделам не разбиралась, так как по своей редкости давала слишком мало материала.

Сопоставляя по этим таблицам теоретически вычисленные частоты словоразделов с реальными, мы видим самое близкое соответствие между ними. После резких расхождений, наблюдавшихся при статистике ритмических форм и анакруз, такое соответствие кажется еще более разительным. В целом можно заме-

I форма (с анапестической анакрузой)

Схема	Пример	Теоретический процент	Дольник		Анапест	
			стихи	%	стихи	%
мм	Ты в поля отошла без возврата ...	6.6	140	10.8	128	7.8
мж	По еще не открытым Пальмирам ...	13.5	162	12.5	268	16.3
мд	Этих дней кипятковая вязь ...	2.9	94	7.3	102	6.3
жм	Со святыми меня упокой ...	14.1	219	16.9	252	15.4
жж	Почернела решетка окна ...	25.8	236	18.3	355	21.6
жд	Золотая словесная груда ...	6.9	118	9.1	165	10.1
дм	Так беспомощно грудь холодела ...	2.1	33	2.6	53	3.2
дж	Опьяненные губы мои ...	8.9	127	9.8	219	13.3
дд	Отражается прежняя удаль ...	2.5	65	5.0	99	6.0
м	В ППС или в политотделе ...	0.2	2	0.2	—	—
ж	Не увидит и не прикоснется ...	1.3	10	0.8		
д	Полуласково, полулениво ...	7.2	33	2.6		—
г	В ослепительную пустоту ...	6.3	47	3.6		
п	Словно августовская прохлада ...	1.5	6	0.5		
	(И величественнейшая речь) ...	0.1	—	—		—
	Всего .	100	1292	100	1641	100

I форма (с амфибрахической анакрузой)

Схема	Пример	Теоретический процент	Дольник		Амфибрахий	
			стихи	%	стихи	%
мм	Возьми, улети, мое сердце ...	7.2	64	8.5	127	7.6
мж	В тени у высокой колонны ...	13.4	99	13.1	246	14.7
мд	Они не поверили крикам ...	3.2	22	2.9	69	4.1
жм	Весенней зарей пробужденный ...	13.6	139	18.1	282	16.9
жж	Старуха гадала у входа ...	25.0	181	24.0	419	25.1
жд	Тот август, как желтое пламя ...	6.5	81	10.7	168	10.1
дм	Ты сказками нас одарил ...	2.1	24	3.2	51	3.1
дж	Высокие своды костела ...	9.2	77	10.2	232	13.9
дд	Короткое звонкое имя ...	2.6	37	4.9	79	4.7
м	(Старик серебристоволосый) ...	0.3	—	—	—	—
ж	Выходит семнадцатилетний ...	1.3	3	0.4	—	—
д	Окопники, фронтовики ...	7.4	19	2.5	—	—
г	Ты, созданная из огня ...	7.2	10	1.3	—	—
п	Подкрадывается к тебе ...	0.8	1	0.1	—	—
—	(Подкрадывающийся враг) ...	0.1	—	—	—	—
	Всего .	100	757	100	1673	100

II форма

Схема	Пример	С анапестической анакрузой			С амфибрахической анакрузой		
		теоретический процент	действительно		теоретический процент	действительно	
			стихи	%		стихи	%
Мм	И горит звезда Вифлеема ...	15.7	364	22.0	17.5	71	21.0
Мж	Арлекин, забывший о роли ...	28.8	349	21.2	31.6	71	21.0
Мд	И король, нахмуривши брови ...	7.3	110	6.7	8.2	26	7.8
Жм	Мы четвертый день наступаем ...	7.3	215	13.0	6.4	34	10.1
Жж	Да святится Имя Твое ...	32.0	464	28.1	28.4	104	30.4
Жд	Я не предал белое знамя	8.9	146	8.9	8.0	32	9.5
	Всего .	100	1648	100	100	338	100

тить, что при анапестической анакрузе отклонения от «нормы» словоразделов несколько сильнее, а при амфибрахической — несколько слабее и что из четырех разобранных ритмических форм наименьшие отклонения дают I форма (при амфибрахической анакрузе) и III форма, а наибольшие — I форма (при анапестической анакрузе) и II форма, но разница эта не особенно велика.

III форма

Схема	Пример	С анапестической анакрузой			С амфибрахической анакрузой		
		теоретический процент	действительно		теоретический процент	действительно	
			стихи	%		стихи	%
мМ	Не сердись на меня, голубка ...	18.0	783	16.4	19.6	217	17.1
мЖ	У дверей Несравненной Дамы ...	12.1	451	9.4	13.1	142	11.2
жМ	Валентина, звезда, мечтанье ...	30.6	1737	36.5	29.2	468	36.8
жЖ	Потемнели, поблекли залы ...	24.7	1055	22.1	23.7	259	20.4
дМ	И растрепанный том Парни ...	5.8	311	6.5	5.7	81	6.4
дЖ	Заповедное слово Ом ...	8.7	437	9.1	8.6	105	8.3
	Всего . .	100	4774	100	100	1272	100

V форма

Схема	Пример	С анапестической анакрузой			С амфибрахической анакрузой		
		теоретический процент	действительно		теоретический процент	действительно	
			стихи	%		стихи	%
М	От Яйлы до Бахчисарая ...	5.1	23	1.2	2.1	6	2.2
Ж	Мимо будок сторожевых ...	31.1	419	22.7	27.3	80	28.8
Д	Неожиданный аквилон ...	55.1	1123	61.0	50.2	153	55.4
Г	Нерешительная рука ...	7.3	275	14.9	19.3	38	13.7
П	Опрокидывается гром ...	1.4	5	0.3	0.9	—	—
	Всего . . .	100	1845	100	100	277	100

Из отдельных расхождений между вероятными и действительными величинами прежде всего обращает на себя внимание трактовка I формы с пропущенным средним ударением: «Полуласково, полулениво» и пр. По ритмическим предпосылкам русского языка ее основные словораздельные вариации могли бы встречаться не реже, если не чаще, чем некоторые полноударные вариации. В действительности же в классическом стихе она почти не встречается: в анапесте Блока — ни одного случая, в анапесте Некрасова — только два-три: «Русокудрая, голубоокая. . . », «Я, друзья мои, славянофил. . .». В дольнике эта форма приобретает права

гражданства, и ее доля в общем составе I формы становится довольно заметной (4—8%), хотя еще не достигает теоретического уровня.

Другим примечательным расхождением между вероятными и действительными величинами является трактовка женских и дактилических словоразделов в I форме дольника и в правильных трехсложных размерах. Ритмический состав русского языка с его тяготением ударения к середине слова (исследовано В. А. Никоновым) и словораздела к середине междуударного интервала имеет своим естественным следствием то, что в правильных трехсложных размерах словораздельная комбинация «жж» теоретически далеко превосходит остальные. В действительности ее употребительность сильно умеряется: более всего в I форме анапестического дольника (на треть), менее — в других контекстах. Это подтверждается и сопоставлением с прозой: в прозе (Чехов, «Дама с собачкой», подсчеты С. П. Боброва) женский словораздел составляет 57.6% всех двусложных интервалов, в стихах — только около 50% (в амфибрахии выше, в анапесте ниже). По-видимому, сочетание двух женских словоразделов делает стих монотонным и потому избегается. За счет этого ослабления вариации «жж» усиливаются вариации с дактилическими словоразделами (более всего опять-таки в I форме анапестического дольника). Объяснить это явление при нынешней малоизученности ритма словоразделов в русском стихе мы не решаемся.

Что касается отдельных отклонений от вероятности в других формах, то можно заметить явное предпочтение вариаций «Жм» и «жМ» и менее явное избегание вариаций «Мж» и «мЖ», но и это явление объяснению пока не поддается.

Некоторый интерес могут представить лишь суммарные данные по словоразделам в односложных интервалах. (Разница в трактовке словоразделов у отдельных поэтов почти не ощущается). По теоретическим подсчетам, в односложных интервалах мужской словораздел должен несколько преобладать над женским, составляя во II форме 54% (при анапестической анакрузе) или 57.3% (при амфибрахической анакрузе), а в III форме соответственно 54.4 и 54.5%. В действительности средний удельный вес мужского словораздела для 21 разобранного автора оказывается во II форме ниже — 50% при анапестической анакрузе и 49.5% при амфибрахической анакрузе, а в III форме выше — соответственно 57.3 и 60%. Показатели по отдельным поэтам для II формы колеблются вокруг средней величины беспорядочно, но для III формы обнаруживают некоторую закономерную последовательность. Именно, ниже средней величины оказываются показатели мужского словораздела у Блока, Кузмина, Гумилева, Есенина, Шкапской, Суркова (при амфибрахической анакрузе), Панова (43%), Луконина (46%); выше средней величины оказываются показатели Ахматовой, Асеева, Светлова, Корни-

лова, Суркова (при анапестической анакрузе), Щипачева, Мартынова (63%), Долматовского, Алигер, Смелякова, Орлова, Жарова (71%), С. Васильева (70%). Иными словами, в первой группе оказываются по большей части старшие, во второй — младшие поколения поэтов. По-видимому, это означает, что мужской словораздел в односложном интервале III формы чем дальше, тем больше преобладает над женским. Отдельные максимальные и минимальные показатели могут быть объяснены особо (для Жарова и С. Васильева — обилием мужских окончаний, для Луконина — обилием женских и дактилических), но общая тенденция дольника к повышению мужского словораздела в последнем односложном интервале остается несомненной. Чем объясняется эта тенденция, сказать пока вряд ли возможно.[18]

7. **Сверхсхемные ударения.** Последним рассмотренным нами ритмообразующим фактором трехударного дольника являются сверхсхемные ударения на анакрузе.

Как известно, способность приобретать сверхсхемные ударения является отличительным свойством анакрузы как в двусложных, так и в трехсложных размерах. В односложной (амфибрахической) анакрузе сверхсхемное ударение может быть представлено, понятно, только односложным словом («*Там* жду я Прекрасной Дамы. . .»), в двусложной (анапестической) анакрузе — или односложным словом («*Там*, в конце галлереи дальней. . .»), или двусложным с ударением на первом слоге («*Кто-то* плакал, закрыв лицо. . .»), изредка на втором («*Мои* цепи, думы и книги. . .»). Вообще вопрос об атонации сверхсхемных ударений в анакрузах принадлежит к числу наиболее трудных: ритмическая инерция анапеста порой бывает так сильна, что атонирует даже логически самостоятельные слова. Поэтому здесь субъективность исследователя сказывается, пожалуй, всего сильнее.

Доля стихов со сверхсхемными ударениями на анакрузе по отношению к общей массе стихов будет такова (в процентах):

	Теоретический процент	Трехсложный размер	Дольник
В амфибрахической анакрузе:			
односложное слово	3.8	3.8	11.05
В анапестической анакрузе:			
односложное слово	8.9	8.2	7.15
двусложное слово	15.6	12.1	15.85

[18] Г. Шенгели в «Трактате о русском стихе» (стр. 85—86) пытался в соответствии с общей своей теорией объяснить это тем, что «лейма выполняет функцию очищения трехдольного стиха от сверхсхемных интенс»; в «Технике стиха» (стр. 198—199) он уже более осторожен: «Объясняется ли это тяготение мужских лейм к концу строки природой стиха или языковыми условиями, сказать трудно».

Иными словами, на практике сверхсхемных ударений на анакрузе обычно оказывается немного меньше, чем могло бы их быть. В этом несомненно сказывается влияние метрической схемы, «не допускающей» ударений на метрически безударных местах. В трактовке односложных отягчений дольник оказывается дальше от теоретической нормы, чем амфибрахий и анапест, в трактовке двусложных отягчений — ближе к ней; почему это происходит, сказать трудно.

В амфибрахическом дольнике наш материал слишком мал для детального анализа (28 сверхсхемных ударений на 2645 стихов). В анапестическом дольнике он обширнее, и это позволяет поставить вопрос о связи сверхсхемных ударений с комбинациями словоразделов. Теоретически рассуждая, сверхсхемное ударение может быть связано лишь с первым словоразделом, так как слово, несущее это ударение, «отнимает жилплощадь» в стихе лишь у первого слова, не влияя на остальные. Подсчеты, по-видимому, подтверждают это предположение.

II словораздел / I словораздел		Дольник			Анапест		
		м	ж	д	м	ж	д
В односложном слове	м	93	64	21	9	18	8
	ж	153	113	20	27	33	19
	д	24	33	4	4	12	8
В двусложном слове	м	156	99	24	12	15	12
	ж	358	289	46	35	40	24
	д	70	105	12	8	35	11

То же в процентах (от общего количества каждой словораздельной вариации):

II словораздел / I словораздел		Теоретический процент	Дольник			Анапест		
			м	ж	д	м	ж	д
В односложном слове	м	9.8	7.2	6.0	10.3	7.0	6.7	7.8
	ж	8.2	7.1	6.5	7.9	10.7	9.3	11.5
	д	9.1	7.0	5.9	6.2	7.6	5.5	8.1
В двусложном слове	м	8.2	12.2	10.3	11.8	9.4	5.6	11.7
	ж	17.7	16.5	16.4	18.1	13.9	11.3	14.5
	д	21.0	20.3	18.6	18.5	15.1	16.0	11.1

Здесь можно заметить некоторое предпочтение сверхсхемного ударения при втором дактилическом словоразделе (нагромождение

ударений в начале стиха как бы компенсируется окончанием второго слова на два безударных слога) и некоторое избегание его при втором женском словоразделе; но и то и другое настолько слабо, что может быть объяснено простой случайностью.

8. **Генезис дольника.** Рассмотрев четыре основных ритмообразующих фактора в стихе — расположение ударений, анакрузу, словоразделы, сверхсхемные ударения, мы можем попытаться обобщить эти данные, выделив основные тенденции развития русского дольника в целом.

Прежде всего обращает на себя внимание одна особенность, четко разделяющая ритмообразующие факторы стиха на две группы. В расположении ударений (подбор ритмических форм) и в составе анакруз эмпирические данные резко расходятся с теоретическими, в трактовке словоразделов и сверхсхемных ударений, напротив, близко им соответствуют. Это означает, что специфические ритмические тенденции стиха проявляются с достаточной отчетливостью только в области ритма ударений и анакруз, в области же словоразделов и сверхсхемных ударений стих в общем следует естественному ритму русского языка. Формирующее стих творческое сознание поэта сосредоточено на ритме ударений и анакруз: здесь он стремится подчинить себе стихию языка, в остальном он сам подчиняется стихии языка. Поэтому мы можем назвать ударения и анакрузы первичными ритмообразующими элементами, а словоразделы и сверхсхемные ударения — вторичными ритмообразующими элементами. Нечто подобное, как известно, обнаруживается и в классических размерах: так, в ямбе, как известно, специфические стиховые тенденции проявляются главным образом также в ритме ударений (предпочтение или избегание ударений на определенных стопах), между тем как ритм словоразделов в общем следует естественным тенденциям языка.

В предыдущих параграфах были отмечены наиболее приметные явления, в которых расхождение эмпирических данных с расчетными позволяло предполагать за ними специфические ритмические тенденции стиха. Таких явлений было насчитано девять:

при рассмотрении ритмических форм: 1) малый процент «прочих», неправильных форм; 2) малый процент IV, «ямбической» формы; 3) постепенное убывание I, полносложной формы; 4) постепенное убывание II формы, вытесняемой III формой; 5) постепенное нарастание V, неполноударной формы;

при рассмотрении анакруз: 6) повышение анапестической анакрузы; 7) повышение постоянных анакруз и убывание переменных;

при рассмотрении словоразделов: 8) повышенная частота пропуска среднего ударения в I форме по сравнению с класси-

ческими трехсложными размерами; 9) постепенное усиление мужского словораздела в последнем односложном интервале.

Попытаемся свести эти явления к нескольким общим тенденциям. Для удобства будем рассматривать отдельно генезис и эволюцию дольника, т. е. первый период его существования, когда складывался и определялся его общий облик, и последующие периоды, когда этот облик, оставаясь неизменным в основе, постепенно менялся в отдельных чертах.

Вопрос о формировании дольника уводит нас к первым экспериментальным пробам этого размера в XIX в. Сейчас может считаться общепризнанным, что этот размер в русской поэзии возник из переводов и подражаний германской тонике.[19] Предтечами русского дольника XX в. были переводные дольники Жуковского:

> На ту знакомую гору
> Сто раз я в день прихожу,
> Стою, склоняся на посох,
> И в дол с вершины гляжу. . . —

Аполлона Григорьева:

> Они меня истерзали
> И сделали смерти бледней,
> Одни — своею любовью,
> Другие — враждою своей. . . —

Фета:

> Они любили друг друга,
> Но каждый упорно молчал,
> Смотрели врагами, но каждый
> В томленьи любви изнывал. . .—

и других продолжателей романтической традиции русской поэзии.

Таким образом, ключом к русскому дольнику является дольник германский, и для того чтобы с научной точностью объяснить происхождение русского дольника, следовало бы обследовать огромный сравнительный материал немецкого и английского дольника, а может быть, и французского восьмисложника. Здесь, конечно, мы можем сделать лишь первую попытку такого сопоставления. Из немецкого стиха был взят стих Гейне: первая тысяча трехударных дольников из «Buch der Lieder». В английской поэзии трехударный дольник употребляется почти исключительно «сдвоенный», в виде шестиударника с сильной серединной цезурой; нами было разобрано 628 полустиший Теннисона («The first quarrel», «Rizpah», «The voyage of Maeldun»), 500 полустиший В. Морриса («The story of Sigurd», III) и 372 полустишия Киплинга («Mary Gloster»); разница между отдельными поэтами очень невелика (только Теннисон выделяется высоким процентом I формы

---

[19] В. М. Жирмунский. Введение в метрику, стр. 214—218: Г. Шенгели. Техника стиха, стр. 192—194.

и низким процентом IV формы), и поэтому материал взят суммарно. Во французском стихе, как известно, аналогично II, III и V формам дольника могут звучать некоторые ритмические вариации восьмисложного стиха (напомним классические переводы Стефана Георге из Бодлера, выполненные дольником, и экспериментальный перевод Гумилева из Готье «Уронила луна из ручек. . .»;[20] мы взяли наш материал у Бодлера («Les fleurs du mal») и Готье («Emaux et camées») по 750 стихов от каждого; здесь разница между поэтами еще ничтожнее, и цифры также взяты суммарные. Вот образцы звучания пяти форм трехударного дольника в немецком, английском и французском стихах (у Гейне анакруза почти всегда односложная, в английском стихе — переменная в 2—0 слогов, во французском стихе — двусложная):

I форма: Ich weiss nicht, was soll es bedeuten. . .
And we came to the Isle in the Ocean. . .
II форма: Der Luft ist kühl, und es dunkelt. . .
From the oldest race upon earth. . .
Si moqueur, si doux, si cruel. . .
III форма: Mein Liebchen, was willst du mehr? . .
He has stricken my father dead. .
Sous la lune aux tremblants rayons. . .
IV форма: Die Lorelei gethan. . .
And the boat went down that night. . .
V форма: Gewaltige Melodei. . .
I believe in the Resurrection. . .
L'enivrante monotonie. . .

Вот частота этих форм в немецком, английском и французском стихах по сравнению с русским дольником начального периода:

	Русск.	Нем.	Англ.	Франц.
I	33.9	20.3	25.1	—
II	31.9	18.2	23.5	12.7
III	27.5	25.3	29.6	10.7
IV	3.7	35.4	18.1	—
V	1.2	0.8	0.3	6.6
Прочие	1.8	—	3.5	70.0

Сравнение показывает, что прямое влияние иноязычных образцов не могло быть причиной сильнейшего из отклонений русского дольника от ритмических норм, диктуемых русским языком. И в немецком, и в английском дольнике IV форма занимает очень видное место (в немецком даже господствующее). Вообще в немецком дольнике односложные интервалы преобладают над двусложными (57 : 42), а в русском дольнике — двусложные над односложными (64 : 35 для 1890—1910-х годов): немецкий дольник может быть назван дольником на основе дву-

[20] См.: А. В. Федоров. Звуковая форма перевода. «Поэтика», IV, 1928, стр. 47—48 и 67.

сложной доли, русский — дольником на основе трехсложной доли; эти два дольника как бы смотрят в разные стороны. И все-таки влияние немецких образцов на ритм русского дольника имело место, но они воздействовали не прямо, а через посредство русских переводов немецкого дольника.

Дело в том, что в русской поэзии XIX в. сложилась прочная традиция перевода немецких дольников не близкими к ним ямбами и хореями, а более далекими от них анапестами и амфибрахиями. Именно эти размеры стали в русском стиховом сознании XIX в. эквивалентами германского дольника. Почему это произошло, объяснить трудно: по-видимому, причина в том, что к началу XIX в., когда русские поэты-переводчики впервые столкнулись с дольником, ямб и хорей в русской поэзии были уже размерами разработанными, устоявшимися, не допускавшими экспериментов, тогда как трехсложные размеры, еще не вышедшие из экспериментальной стадии, ощущались как некоторая метрическая экзотика и как нельзя естественнее подходили для передачи иноязычного новшества. Как бы то ни было, в поэтической практике стало общепринятым переводить дольники анапестом или амфибрахием: достаточно вспомнить Жуковского (у Шиллера дольник: «Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp, Zu tauchen in diesen Schlund?. .» — у Жуковского амфибрахий: «Кто, рыцарь ли знатный иль латник простой В ту бездну прыгнет с вышины? . .»; у Вальтера Скотта дольник: «The Baron of Smaylhome rose with day, He spurr'd his courser on. . .» — у Жуковского анапест: «До рассвета поднявшись, коня оседлал Знаменитый Смальгольмский барон. . .»), достаточно вспомнить всю массу «русского Гейне» XIX в. Может быть, не лишним будет привести пример, менее известный, но едва ли не более яркий. А. К. Толстой писал свои русские баллады правильными анапестами и амфибрахиями, но на немецкий язык сам переводил их дольником. Можно сравнить начало баллады «Поход Владимира на Корсунь» по-русски (амфибрахии):

«Добро!» — сказал князь, когда выслушал он
Улики царьградского мниха, —
«Тобою, отец, я теперь убежден:
Виновен, что мужем был стольких я жен,
Что жил и беспутно и лихо. . .» —

и по-немецки (дольники):

«S'ist gut!» — sprach der Fürst, als der Mönch
von Bysanz
Geendigt seine Predigt, —
«Meine Seele hast du erschüttert ganz —
Doch bin ich, Gottlob! entledigt. . .».

Таким образом, хотя немецкий дольник в действительности ближе к двусложным размерам, чем к трехсложным, в русском

стиховом сознании он сближался именно с трехсложными размерами. Поэтому, когда в конце XIX в. русские поэты стали создавать русский трехударный дольник, то они оказались в затруднительном положении. С одной стороны, германские образцы, по-видимому, толкали их к созданию дольника на двусложной основе; с другой стороны, собственные стиховые навыки, унаследованные от XIX в., заставляли их воспринимать немецкий дольник как аналог русским трехсложным размерам. И русская традиция возобладала над иноязычной: русский дольник сложился не на двусложной, а на трехсложной основе.

Это определило прежде всего судьбу IV, «ямбической» формы, которая сократилась в русском дольнике до минимума. С нею еще экспериментируют поэты старших поколений — символисты (у В. Иванова, самого «германского» из русских символистов, в «Вожатом» и «Песнях из лабиринта» процент IV формы достигает 19%) и футуристы (С. Бобров [21] и особенно Маяковский — см., например, стихотворения «С товарищеским приветом, Маяковский», 1919; «Порядочный гражданин», 1925; «Октябрь», 1926), но после этого IV форма бесповоротно выходит из употребления и фактически оказывается под запретом.

Это определило далее первоначальную судьбу V, неполноударной формы. Как известно, в классических трехсложных размерах пропуск ударения — большая редкость; эта привычка к полноударности была перенесена и на дольник. Поэтому в 1890—1910-х годах поэты почти не пользуются V формой, хотя первый образец ее появляется еще в 1894 г. («Цветы ночи» Гиппиус — 3 стиха из 28 имеют V форму); у В. Иванова V форма не встречается ни разу, у Брюсова — только один раз (да и то в «Стихах Нелли»), у Блока — три раза (из них дважды в стихах, не вошедших в каноническое собрание стихотворений). Только около 1910 г. эту форму «открывает» для поэзии Мандельштам, и с этого времени она входит во все более широкое употребление.

Что же касается трех остальных форм — I, II и III, — то они распределяются в дольнике первого периода приблизительно поровну, т. е. в соответствии с теоретически рассчитанным их соотношением. Этот первоначальный облик русского дольника — IV форма под запретом, V форма еще не открыта, I, II и III представлены равномерно — является исходным моментом

[21] Ср. его полемический выпад против начинающейся стабилизации ритма дольника у символистов: «Трехдольный паузник у модернистов удручающе скучен. У Белого, Брюсова, Иванова этим vers libre'ом, курам на смех, называется амфибрахий, на каждую строчку которого, словно в богадельне, отпущено аккуратненько по одной паузочке: и не хлопотливо, а изысканно. . .» (комментарий в кн.: Б о ж и д а р. Распевочное единство размеров, стр. 81; ср.: С. Б о б р о в. Новое о стихосложении А. С. Пушкина, стр. 29).

для всех дальнейших изменений, в совокупности составляющих эволюцию дольника.

9. **Эволюция дольника.** Девять важнейших явлений, составляющих эволюцию дольника, были перечислены выше. При ближайшем рассмотрении мы можем попытаться свести их к трем общим тенденциям ритмического развития дольника: 1) к обособлению от других размеров; 2) к изосиллабизму; 3) к анапестическому ритму.

1) Тенденция к обособлению дольника от других размеров проявляется в трактовке неправильных форм (1-я особенность по нашему перечислению) и двух форм, общих с формами других размеров, — IV и I (2-я и 3-я).

Неправильные формы, т. е. или с иным числом стоп, или с нарушением обычных междуударных интервалов, решительно избегаются дольником, и чем дальше, тем больше. С ними еще экспериментируют старшие символисты (Брюсов), футуристы (Бобров, Маяковский), поэты первых революционных лет (Есенин — в «Инонии» процент «прочих» строк доходит до 18), молодой Светлов, Тихонов (20% в «Сами», 25% — предел! — в стихотворении «Дезертир»), Безыменский, ранний Жаров; из более молодых поэтов — Луконин. У Тихонова и Светлова отступления от дольника имеют отчетливую хореическую тенденцию («Сами», «Махно» Тихонова, «Девушка моего наречья», «Хлеб» Светлова — в последнем стихотворении в дольник вмонтирована даже пушкинская хореическая цитата «Что же ты, моя старушка, приумолкла у окна»). Но в целом дольник, избегая неправильных форм, избегает тем самым сближения со свободным тоническим стихом; отступления от схемы дольника редки и обычно используются или для резкого смыслового выделения (« . . .Королева, королева больна. . .»), или для впечатления небрежной интонации (Кузмин).

IV форма, тождественная по звучанию с ямбом, самым разработанным из русских размеров, избегается всего решительнее: теоретически самая употребительная, она на практике почти не используется. О судьбе ее было сказано выше; судьба эта свидетельствует, что сближение с ямбом дольнику также чуждо.

I форма, тождественная по звучанию с правильными трехсложными размерами, избегается не столь решительно: некоторые поэты, особенно в 1920-х годах, даже предпочитают ее другим, словно стараясь представить эту полносложную форму общим истоком всех неполносложных форм (наиболее отчетливо — Есенин и ранний Светлов). Но с течением времени эта тенденция слабеет, и средний уровень I формы в дольнике из десятилетия в десятилетие неуклонно понижается: сближение с правильными трехсложными размерами также оказывается дольнику чуждо. Таким образом, определяющими ритмический

облик дольника формами остаются II, III и V — формы, специфические для дольника, не могущие встретиться ни в каком другом ритмическом контексте. Дольник замыкается в те формы, которые отчетливее всего выражают его ритмическое своеобразие, и все реже впускает в себя формы, общие с другими размерами.

2) Тенденция дольника к изосиллабизму тесно связана с описанной тенденцией к обособлению. В самом деле, силлабическое разнообразие в дольник вносили прежде всего многосложная I форма и малосложная IV форма; остальные же формы дольника равны по числу слогов метрического ряда (от первого до последнего ударения включительно — 6 слогов). Но равносложие не было простым следствием параллельной тенденции, оно художественно осознавалось и использовалось. Это видно из трактовки постоянных анакруз (7-я особенность по нашему перечислению) и неполноударных форм V и I (5-я и 8-я).

Постоянные анакрузы, как мы видели, быстро вытесняют в дольнике переменные анакрузы и охватывают под конец не меньше $^4/_5$ во всех написанных дольником стихотворений, а временами даже больше. Это означает, что равносложие в стихе уже не ограничивается метрическим рядом, а распространяется на весь стих. Когда же, например, в стихи с двусложной анакрузой вклинивается стих с нулевой анакрузой, то он обычно имеет I форму, возмещая недостаток слога в начале полносложием в середине («Хорошее дело — танки, Да хороши до поры. . .» — оба стиха по 7 слогов, не считая заударных в клаузуле, несмотря на разницу анакруз).

V форма, как мы видели, была в раннем дольнике почти неупотребительна: стих держался в основном на изотонизме, на сквозной трехударности, и неполноударным строкам в нем не было места. V форма не равна формам II и III по числу ударений, но равна им по числу слогов; поэтому тот факт, что с V формы снимается запрет и она становится равноправной с формами II и III и свободно развивается в меру возможностей, предоставляемых ей ритмическим составом языка, свидетельствует, что рядом с принципом изотонизма в основу дольника ложится и принцип изосиллабизма. Толчком, обратившим поэтов к V форме дольника, был, как кажется, блестящий эксперимент Мандельштама, в одном из первых своих стихотворений («Истончается тонкий тлен — Фиолетовый гобелен. К нам на горы и на леса Опускаются небеса. . .», 1910) [22] давшего 7 стихов этой формы (из 12) с различными вариациями словоразделов. Поэты 1910-х годов — Гумилев, Ахматова, младшие символисты, футуристы — пользуются ею не часто (максимум — 8% у Гумилева), но вполне

---

[22] Мандельштам не перепечатывал этого стихотворения в своих сборниках, но отзывы Пяста в «Современном стиховедении» (стр. 276) и в воспоминаниях (Встречи. Л., 1929) свидетельствуют о том, что современникам оно запомнилось.

свободно; у Цветаевой доля V формы впервые взлетает до 24%, т. е. до языковой нормы, а у некоторых более поздних поэтов доля V формы даже перехлестывает норму — так, у Адалис V форма даже оттесняет все другие и становится господствующей в дольнике.

Это торжество неполноударности сказывается и на других формах дольника: в I форме дольника, звучащей тождественно с анапестом и амфибрахием, учащаются трибрахические строки типа «Полуласково, полулениво», в классическом анапесте и амфибрахии отсутствующие.[23] По характеру употребления эта вариация также едва ли не больше приближается к V форме, чем к I форме: она встречается в таких стихотворениях, где I форма вообще избегается (например, у Суркова), а в строфе она тяготеет к заключительной, четвертой строке. Насколько сходно звучит эта вариация и I форма, видно хотя бы из строк Есенина:

Разговорчивая тальянка (V)
Уговаривала не одну — (I)

или у Суркова:

Захлебывается кровью (V)
Расстреливаемый Чапей. (I)

Здесь I форма, чтобы попасть в дольник, как бы маскируется под изосиллабическую V форму.

3) Тенденция дольника к анапестическому ритму отчетливее всего видна в усилении двусложных анакруз (6-я особенность по нашему перечислению); кроме того, ее можно усмотреть в постепенном усилении преобладания III формы над II (4-я) и, с некоторой гадательностью, в усилении мужского словораздела в последнем односложном интервале (9-я).

Двусложные, анапестические анакрузы в дольнике, как мы видели, вместо расчетных 25% уже на первом этапе составляют 50%, а в последующее время поднимаются еще выше, достигая 75%. При этом почти все эти анакрузы — постоянные; в переменные сочетания анапестическая анакруза чем дальше, тем больше избегает вступать. Это означает, что стихи с такими анакрузами ориентированы не на звучание трехсложных размеров вообще, а на звучание именно анапеста.

Ослабление II формы и параллельное усиление III формы также отчетливо прослеживается по всем периодам развития дольника: в 1890—1900-х годах эти две формы представлены в нем приблизительно поровну, в 1910-х годах III форма превышает II почти вдвое, а в 1920—1950-х годах — почти вчетверо.

---

[23] В. Пяст («Современное стиховедение», стр. 296) пытался, наоборот, объяснить становление V формы дольника влиянием трибрахиев в анапесте, но именно редкость трибрахиев в классическом анапесте говорит против его гипотезы.

Связь этого явления с анапестической тенденцией проясняется, если мы заметим, что III форма — «Потемнели, поблекли залы. . .» — явно звучит более «анапестично», чем II форма — «И король, нахмуривши брови. . .». Это ощущается на слух и, по-видимому, может быть объяснено постепенностью восприятия стиха в том и другом случае. В стихе «Потемнели, поблекли залы. . .» мы сперва воспринимаем два анапеста подряд, и это уже дает стиху анапестическую инерцию, которую последующий ямб только разнообразит, но разрушить уже не может. А в стихе «И король, нахмуривши брови. . .» мы слышим сперва анапест, потом ямб, единая инерция не успевает создаться, и, только дослушав до третьей стопы, мы убеждаемся, что воспринимаемый стих ближе к анапесту, чем к ямбу. [24] Поэтому предпочтение III формы II форме определяет и внутренний ритм стиха как анапестический в своей основе. Это стремление дольника выдерживать анапест в начале стиха и нарушать его в конце заставляет опять вспомнить об аналогичной тенденции четырехстопного ямба: как дольник из одинаково вероятных форм с односложным интервалом на первом или втором месте предпочитает последнюю, так и ямб из одинаково вероятных форм с пиррихием на второй и третьей стопах предпочитает последнюю. Однако какие-либо далеко идущие выводы из этой аналогии были бы пока неправомерны.

Наконец, усиление мужского словораздела в последнем интервале III ритмической формы можно объяснить тем, что он совпадает со стопоразделом (границей долей) и тем самым отделяет две первые анапестические стопы от третьей, неполносложной, подчеркивая их анапестичность. Быть может, именно поэтому вариация «мМ» («Не сердись на меня, голубка. . .») теоретически употребительна в 1.5 раза чаще, чем вариация «мЖ» («У дверей Несравненной Дамы. . .»), а практически — в 1.9 раза (средняя для стихов Асеева, позднего Светлова, С. Васильева, Смелякова), а вариация «жМ» — теоретически в 1.25, а практически — в 2.1 раза чаще, чем вариация «жЖ»; примечательно также, что у Суркова в стихах с анапестической анакрузой отношение «мМ»: «мЖ» равно 1.8, а в стихах с амфибрахической анакрузой — только 1.2. Однако настаивать на таком толковании было бы рискованно.

Таковы три ритмические тенденции, которые можно выделить в развитии трехударного дольника. Для наглядности их можно

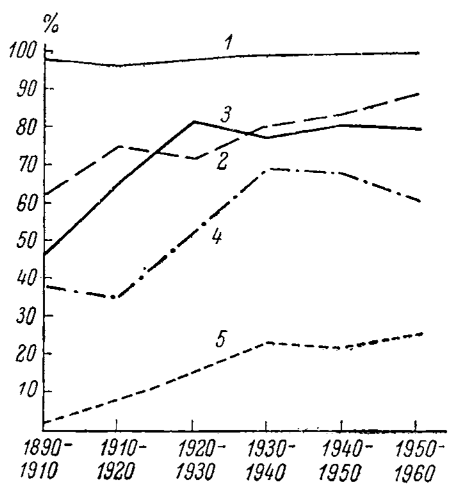
---

[24] Ср. замечание Шенгели («Трактат о русском стихе», стр. 82) о двух экспериментальных стихах: «Багряно закат пылает» и «Багряно небо пылает»: «Если мы будем считать данные стихи трехстопным амфибрахием с одной леймой, то явно, что первый стих, в котором амфибрахическое течение дано в отчетливом виде расположением первых двух ударений, ритменно устойчивее, определеннее второго стиха, который в начале же может зазвучать как ямб с последующим перебоем».

изобразить на таблице. Вынесем в таблицу пять следующих наиболее показательных признаков: 1) процент правильных стихов (за вычетом «прочих»); 2) общий процент изосиллабических II, III и V форм; 3) процент постоянных анапестических анакруз; 4) процент неполноударных форм (во главе с V формой); 5) показатель преобладания III формы над II: процент III формы от общей суммы II и III форм (асимметрия).

	1890—1910	1910—1920	1920—1930	1930—1940	1940—1950	1950—1960
1. Правильность	98.2	96.6	97.0	99.1	99.1	99.3
2. Изосиллабизм	62.4	74.9	71.4	80.5	83.2	88.5
3. Постоянные анапестические анакрузы	38.0	35.2	52.6	68.9	67.7	60.8
4. Неполноударность	1.7	8.2	15.0	23.6	21.4	24.7
5. Асимметрия	46.5	65.5	81.0	76.8	80.0	79.5

Все пять признаков обнаруживают одну и ту же эволюцию: быстрое повышение от 1890—1900-х до 1920—1930-х годов и сла-



1 — правильность; 2 — изосиллабизм; 3 — асимметрия; 4 — постоянная анапестическая анакруза; 5 — неполноударность.

бое колебание вокруг достигнутого уровня в 1930—1950-х годах. Это позволяет нам выделить два больших периода в развитии дольника — экспериментальный период (1890—1920-е годы) и период стабилизации (1930—1950-е). В результате облик дольника за 60 лет меняется настолько, что разница в его звучании уловима без подсчетов, на слух.

Вот стихотворение Блока (октябрь 1902), характерное для начальной стадии развития дольника, — с переменной анакрузой, с неравносложными формами I и даже IV, с преобладанием формы II над III, без пропусков ударений:

Его встречали повсюду (II)
На улицах в сонные дни. (I)
Он шел и нес свое чудо, (II)
Спотыкаясь в морозной тени. (I)

Входил в свою тихую келью (I)
Зажигал последний свет, (IV)
Ставил лампаду веселью (I)
И пышный лилий букет. (II)

Ему дивились со смехом, (II)
Говорили, что он чудак. (III)
Он думал о шубке с мехом, (III)
И опять скрывался во мрак. (II)

Однажды его проводили, (I)
Он весел и счастлив был, (III)
А утром в гроб уложили, (II)
И священник тихо служил. (II)

А вот отрывок из поэмы Смелякова «Строгая любовь» (середина 1950-х годов), характерный для последней стадии развития дольника — с постоянной анапестической анакрузой, без I, IV, даже без II формы, только из полноударной III и неполноударной V форм:

В зыбком мареве кумача (V)
Предо мной возникает снова (III)
Школа имени Ильича (V)
Ученичества заводского. (V)

Это школа недавних дней, (III)
Небогатая, небольшая, (V)
Не какой-нибудь там лицей, (III)
Не гимназия никакая. (V)

Нету львов у ее ворот, (III)
Нет балконов над головою. (V)
Ставил стены твои народ (III)
С ильичевскою простотою. (V)

Но о тесных твоих цехах, (III)
О твоем безымянном зданье (III)
Сохранилось у нас в сердцах (III)
Дорогое воспоминанье. . . (V)

Эти примеры помогают нам уловить то общее, что имеется во всех трех разобранных нами ритмических тенденциях дольника. Если попытаться обобщить эти три тенденции в одном слове, то этим словом будет: единообразие. В начале развития дольника ни одна ритмическая форма не преобладает сколько-нибудь значительно над другими, а в конце развития больше половины всех стихов имеют III форму. В начале развития ни один вид анакрузы не преобладал над другими, а в конце развития две

трети всех стихов имеют постоянную анапестическую анакрузу. Это-то стремление трехударного дольника в своем развитии к все большей упорядоченности и единообразию и позволяет нам дать ответ на поставленный в начале работы вопрос: мы можем утверждать, что трехударный дольник в своем промежуточном положении между классическими размерами и акцентным стихом склоняется не к акцентному стиху, а к классическим размерам (через логаэды).

10. **Типология дольника.** До сих пор, говоря о тенденциях развития дольника, мы имели дело только со средними показателями по отдельным периодам. Теперь следует рассмотреть эти показатели по отдельным авторам, ибо в творчестве различных поэтов эти тенденции находят различное выражение.

В нижеследующей таблице показан состав ритмических форм по 65 авторам, представленным в нашем материале достаточным количеством строк. Для некоторых авторов, заметно менявших свою манеру на протяжении лет, оказалось целесообразным рассмотреть ранние и поздние произведения в отдельности (в таблице — р. и п.). Так, для Блока выделены стихи 1902 и 1903—1914 гг.; для Брюсова — 1890—1900-х и 1910—1920-х годов; для Ахматовой — лирика из сборников 1910-х годов и поздняя поэма; для Асеева — стихи 1910—1920-х и 1930—1950-х годов; для Есенина и Клюева — стихи 1910-х и 1920-х годов; для Панова — 1920-х и 1930-х годов; для Мартынова — 1920-х и 1930—1950-х годов; для Светлова — стихи из книг «Корни» и «Хлеб» и стихи из сборника «Ночные встречи» (1927) и последующих книг; для Суркова — стихи 1930—1935 и 1935—1960 гг.; для Смелякова — 1930-х и 1950-х годов; для Алигер — 1933—1936 и 1939—1960 гг.; для Долматовского — 1930-х и 1940—1950-х годов. Для Багрицкого выделены две его несхожие манеры: одна представлена стихотворениями «Лето», «Памятник Гарибальди» и «Ленин с нами», другая — «Саксонские ткачи», «Джонни», «О черном Джеке», «Джимми-рыбак»; разница между ними ясна из таблицы. Для Вознесенского в настоящей таблице дополнительно разобраны 12 стихотворений 1960-х годов из сборника «Антимиры».

Чтобы ориентироваться в этой пестроте, определим для каждого поэта последовательность трех самых употребительных форм (в совокупности они обычно составляют 80—95% всего ритмического состава) и соответственно сгруппируем наш материал. Мы получим следующую картину:

I—II—III: Брюсов, Бобров.

I—III: Есенин п., Безыменский.

I—III—II: Клюев р., Сельвинский, Мартынов п., Голодный, Щипачев, Наровчатов, Евтушенко.

I—III—IV: В. Иванов.

	Формы						Число стихов
	I	II	III	IV	V	прочие	
Блок р.	14.4	52.6	30.0	1.3	1.3	0.4	236
Блок п.	29.0	39.5	29.6	—	0.3	1.6	368
Брюсов р.	51.4	33.1	10.5	0.6	—	4.4	181
Брюсов п.	49.4	22.6	21.2	1.4	0.3	5.1	292
Гиппиус	27.3	20.1	42.8	1.0	5.7	3.1	194
В. Иванов	43.0	12.0	26.0	19.0	—	—	200
Гумилев	11.9	36.4	39.5	0.2	10.7	1.3	995
Ахматова р.	30.2	26.9	37.4	1.4	4.1	0.2	492
Ахматова п.	24.4	23.1	40.7	—	11.9	0.9	553
Кузмин	19.5	14.8	52.9	2.7	8.8	1.3	479
Цветаева	0.4	0.3	73.6	—	24.4	1.3	1105
Шкапская	20.8	22.9	49.0	0.3	3.9	3.1	388
Бобров	27.6	26.6	24.2	8.9	5.1	7.5	414
Асеев р.	11.4	22.0	39.6	0.2	7.0	0.8	1174
Асеев п.	23.1	18.4	40.0	1.2	15.3	2.0	1120
Маяковский	23.8	20.0	32.1	11.1	4.6	8.4	370
Есенин р.	26.5	6.6	55.3	0.2	0.9	10.5	559
Есенин п.	54.4	0.6	40.4	0.1	2.8	1.7	1494
Клюев р.	38.8	27.1	27.5	—	3.3	3.3	276
Клюев п.	12.9	40.4	30.2	—	14.1	2.4	759
Кириллов	40.5	6.9	45.6	3.4	1.7	2.5	237
Сельвинский	40.0	18.4	26.8	2.7	10.5	2.6	1242
Панов р.	4.2	3.5	80.0	—	11.9	0.4	260
Панов п.	—	45.6	42.6	—	11.8	—	204
Кирсанов	10.8	9.4	63.0	2.2	11.9	2.7	553
Тихонов	19.7	21.7	37.4	1.2	6.1	13.9	244
Ушаков	44.9	7.0	34.2	1.1	11.8	1.0	624
Багрицкий (А)	—	—	71.3	0.7	28.0	—	136
Багрицкий (Б)	10.5	18.6	46.4	16.3	8.2	—	220
Мартынов р.	53.5	9.0	23.8	1.3	10.7	0.7	299
Мартынов п.	43.7	16.6	29.0	0.2	8.2	1.3	1637
Комаров	5.8	5.0	70.7	—	18.5	—	464
Луговской	40.5	8.7	30.3	1.4	16.9	2.2	277
П. Васильев	6.4	27.2	47.8	0.4	17.4	0.8	264
Безыменский	47.0	3.2	34.3	2.0	4.0	9.5	496
Жаров р.	44.6	6.5	36.2	2.2	8.1	2.4	368
Жаров п.	2.4	3.4	76.3	—	17.9	—	1000
Светлов р.	33.9	10.2	37.0	2.8	5.6	10.5	322
Светлов п.	4.1	4.6	55.3	0.9	34.1	—	461
Корнилов	15.6	3.7	51.8	0.3	28.5	0.1	757
Сурков р.	13.7	33.0	39.1	—	12.8	1.4	563
Сурков п.	6.3	29.1	52.5	—	10.7	1.4	1756
Голодный	45.0	15.5	21.4	2.1	9.8	6.2	284
Браун	35.4	6.4	30.7	2.8	20.5	4.2	283
Смеляков р.	15.8	1.8	54.5	0.4	26.4	1.1	272
Смеляков п.	0.3	1.2	53.8	0.1	44.5	0.1	1004
С. Васильев	2.3	2.5	61.2	0.2	33.4	0.4	1373
Адалис	3.6	—	33.5	2.3	59.5	0.9	220
Алигер р.	39.7	9.8	34.6	—	15.3	0.6	489
Алигер п.	7.3	7.0	58.3	—	27.4	—	398
Коваленков	12.7	0.7	68.7	—	17.9	—	274
Кедрин	0.9	21.8	59.4	0.9	22.0	—	340

	Формы						Число стихов
	I	II	III	IV	V	прочие	
Шубин	0.2	0.8	67.6	—	31.4	—	497
Недогонов	6.0	7.8	52.8	—	33.1	0.3	399
Островой	1.0	0.2	92.5	—	6.3	—	414
Шефнер	1.3	19.0	46.9	—	32.8	—	226
Саянов	3.2	3.6	82.2	—	11.0	—	281
Долматовский р.	27.2	11.2	40.1	—	21.0	0.5	615
Долматовский п.	5.2	9.5	58.6	—	26.6	0.1	769
Рыленков	10.1	13.3	61.0	—	15.4	0.2	576
Яшин	7.8	19.0	55.0	0.4	17.5	0.3	1104
Матусовский	0.8	0.8	59.5	—	38.9	—	388
Симонов	3.9	30.0	48.8	0.1	17.0	0.2	1671
Щипачев	48.5	10.5	30.0	0.6	9.3	1.1	902
Гудзенко	33.3	7.6	30.4	1.0	26.7	1.0	621
Луконин	10.9	12.6	60.5	0.5	12.1	3.4	585
Межиров	14.7	8.4	50.3	—	26.6	—	285
Наровчатов	40.8	15.3	33.0	0.2	9.8	0.9	430
Слуцкий	31.1	18.0	31.8	2.6	15.1	1.4	422
Озеров	16.0	15.4	44.3	0.3	20.2	3.8	312
Орлов	6.9	16.8	55.3	0.1	20.8	0.1	925
Друнина	11.3	4.5	68.2	—	14.9	1.1	826
Старшинов	5.6	6.4	60.2	0.4	26.2	1.2	987
Тушнова	2.9	17.4	55.1	—	24.2	0.4	276
Антокольский	1.2	34.8	48.0	—	17.0	—	340
Кобзев	1.0	12.5	65.3	—	21.2	—	689
Цыбин	1.9	6.0	71.9	0.1	19.7	0.4	701
Евтушенко	41.2	15.4	29.4	—	13.0	1.0	772
Вознесенский	8.0	9.8	43.9	0.8	31.2	6.3	488

I—III—V: Мартынов р., Ушаков, Луговской, Жаров р., Браун, Алигер р., Гудзенко.

II—III—I: Блок, Клюев п.

II—III—V: Панов п.

III—I: Есенин р., Светлов р.

III—I—II: Гиппиус, Ахматова, Кузмин, Асеев п., Маяковский, Кириллов, Слуцкий.

III—I—V: Долматовский р.

III—II—I: Гумилев, Шкапская, Асеев р., Тихонов, Сурков р.

III—II—IV: Багрицкий (Б).

III—II—V: П. Васильев, Сурков п., Яшин, Симонов, Луконин, Антокольский.

III—V—I: Кирсанов, Корнилов, Смеляков р., Коваленков, Межиров, Озеров, Друнина.

III—V—II: Кедрин, Шефнер, Рыленков, Орлов, Тушнова, Кобзев, Вознесенский.

III—V: Цветаева, Панов р., Багрицкий (А), Комаров, Жаров п., Светлов п., Смеляков п., С. Васильев, Алигер п., Шубин, Недогонов, Саянов, Долматовский п., Матусовский, Старшинов, Цыбин.

III: Островой.

V—III: Адалис.

Оставим в стороне особняком стоящие сочетания с необычно высоким уровнем формы II (Блок, Клюев п., Панов п., Брюсов, Бобров) и IV (В. Иванов, Багрицкий (Б)), а для остальных выведем средние показатели ритмического состава; для наглядности присоединим к ним показатели анапестической анакрузы.

	Формы						Двусложная анакруза	Число стихов
	I	II	III	IV	V	пр.		
I—III	52.6	1.3	38.8	0.6	3.1	3.6	30.2	1990
I—III—II	42.9	16.2	28.7	0.9	9.5	1.8	54.3	5542
I—III—V	41.3	7.8	32.0	1.2	16.2	1.5	61.9	2961
III—I	29.2	7.9	48.7	1.1	2.6	10.5	74.5	881
III—I—II	26.0	19.0	40.2	2.5	10.2	2.1	62.3	3867
III—I—V	27.2	11.2	40.1	—	21.0	0.5	55.5	615
III—II—I	13.6	28.2	47.0	0.2	8.8	2.2	60.0	3364
III—II—V	6.1	26.0	52.1	0.2	14.7	0.9	63.4	5720
III—V—I	13.5	6.0	58.6	0.5	20.2	1.2	57.5	3279
III—V—II	5.2	15.1	55.9	0.3	22.7	1.0	65.1	3520
III—V	3.0	4.0	74.5	0.1	18.1	0.3	66.8	9863
III	1.0	0.2	92.5	—	6.3	—	57.4	414
V—III	3.6	—	33.5	2.3	59.5	0.9	100	220

Сделаем еще один шаг к обобщению: объединим группы с одинаковой последовательностью двух первых форм. Для наглядности группы III—V—I и III—V—II объединим отдельно, а III—V, III и V—III — отдельно. Получим:

	Формы						Двусложная анакруза	Число стихов
	I	II	III	IV	V	пр.		
I—III	44.1	11.1	31.6	0.9	10.2	2.1	51.8	10 493
III—I	26.8	16.3	43.3	2.0	8.3	3.3	61.4	5 563
III—II	8.9	26.8	50.2	0.2	12.5	1.4	62.2	9 084
III—V—I/II	9.2	10.7	57.1	0.4	21.5	1.1	61.1	6 799
III—V	2.9	3.7	74.4	0.2	18.5	0.3	67.1	10 497

Перед нами пять типов трехударного дольника. Легко заметить, что основными, наиболее отчетливыми из них являются

три: I—III, III—II и III—V. Два других служат переходами от I—III и III—II к III—V. Эти три основных типа могут быть названы именами поэтов, у которых они впервые отчетливо выявляются: I—III — «есенинский тип», III—II — «гумилевский тип», III—V — «цветаевский тип». Звучание этих трех типов настолько своеобразно, что может быть уловлено даже без подсчетов, на слух.

Вот пример «есенинского типа» (I—III):

Ты прохладой меня не мучай (III)
И не спрашивай, сколько мне лет, (I)
Одержимый тяжелой падучей, (I)
Я душой стал, как желтый скелет. (I)

Было время, когда из предместья (I)
Я мечтал по-мальчишески — в дым, (I)
Что я буду богат и известен (I)
И что всеми я буду любим. (I)

Да! Богат я, богат с излишком. (III)
Был цилиндр, а теперь его нет. (I)
Лишь осталась одна манишка (III)
С модной парой избитых штиблет. (I)

И известность моя не хуже, (III)
От Москвы по парижскую рвань (I)
Мое имя наводит ужас, (III)
Как заборная громкая брань. (I)

И любовь, не забавное ль дело? (I)
Ты целуешь, а губы как жесть. (I)
Знаю, чувство мое перезрело, (I)
А твое не сумеет расцвесть. . . (I)

(С. Есенин. Ты прохладой меня не мучай. . .)

Вот пример «гумилевского типа» (III—II):

Солнце жжет высокие стены, (II)
Крыши, площади и базары. (V)
О, янтарный мрамор Сиены (II)
И молочно-белый Каррары! (II)

Все спокойно под небом ясным: (III)
Вот, окончив псалом последний, (III)
Возвращаются дети в красном (III)
По домам от поздней обедни. (II)

Где ж они, суровые громы (II)
Золотой тосканской равнины, (II)
Ненасытная страсть Содомы (III)
И голодный вопль Уголино? (II)

Ах, и мукам счет и усладам (II)
Не веками ведут — годами! (III)
Гибеллины и гвельфы рядом (III)
Задремали в гробах с гербами. (III)

Все проходит, как тень, но время (III)
Остается, как прежде, мстящим, (III)
И былое, темное бремя (II)
Продолжает жить в настоящем. . . (II)

(Н. Гумилев. Пиза)

Вот пример «цветаевского типа» (III—V):

Завтра с западу встанет солнце! (III)
С Иеговой порвет Давид! (III)
Что мы делаем? — Расстаемся! (V)
Ничего мне не говорит (V)

Сверхбессмысленнейшее слово: (V)
Рас-стаемся. — Одна из ста? (III)
Просто слово в четыре слога, (III)
За которыми пустота. (V)

Стой! По-сербски и по-кроатски, (V)
Верно? Чехия в нас чудит? (III)
Рас-ставание. Расставаться. . . (V)
Сверхъестественнейшая дичь! (V)

Звук, от коего уши рвутся, (III)
Тянутся за предел тоски. . . (III)
Расставание — не по-русски! (V)
Не по-женски! Не по-мужски! (V)

Не по-божески! Что мы — овцы, (III)
Раззевавшиеся в обед? (V)
Расставание — по-каковски? (V)
Даже смысла такого нет. . . (III)

(М. Цветаева. Поэма конца)

В каком отношении находятся эти три типа к выявленным нами общим тенденциям развития дольника? Это легко раскрывается. «Есенинский тип» — это тип, в котором слабо выражена как тенденция к обособлению, так и тенденция к анапестическому ритму: полносложная I форма, совпадающая по звучанию с трехсложными размерами, здесь не избегается, и круг допустимых форм охватывает четыре формы: I, II, III, V. «Гумилевский тип» — это тип, в котором уже сильно выражена тенденция к обособлению, но еще слабо — тенденция к асимметрии: I форма здесь начинает избегаться, и круг допустимых форм постепенно сокращается до трех: II, III, V. «Цветаевский тип» — это тип, в котором одинаково сильно выражены и тенденция к обособлению, и тенденция к анапестическому ритму: вслед за I формой здесь избегается и II, и круг допустимых форм постепенно сужается до двух: III, V. Понятно, что такое постепенное ограничение и упрощение ритмического состава есть не что иное, как рост урегулированности дольника. Это видно и из того, что неупотребительные, «дезорганизующие» IV форма и «прочие» дают самые высокие показатели в самом свободном типе, «есенинском», и самые низкие — в самом урегулированном, «цветаевском»; самый малый процент господствующей, двусложной анакрузы мы находим в «есенинском типе», самый большой — в «цветаевском».

Особого замечания требует связь анапестических анакруз с V, неполноударной формой дольника. Они развиваются параллельно, и у одних и тех же поэтов показатель V формы в сти-

хах с анапестической анакрузой, как правило, выше, чем в стихах с амфибрахической анакрузой. По-видимому, причина этого в том, что при двусложной анакрузе V форма дольника звучит более симметрично и уравновешенно, чем при односложной анакрузе: в первом случае полустишия, на которые естественно распадается двухударная форма дольника, начинаются ритмически одинаково, во втором случае — различно. Сравним:

О, Ирландия океанная. . .	За дальними океанами. . .
Под скалистыми берегами. . .	Тавризские водоносы. . .
Неожиданный аквилон. .	И розовый небосклон. . .

Вот процент V формы в стихах с различными анакрузами у семи поэтов:

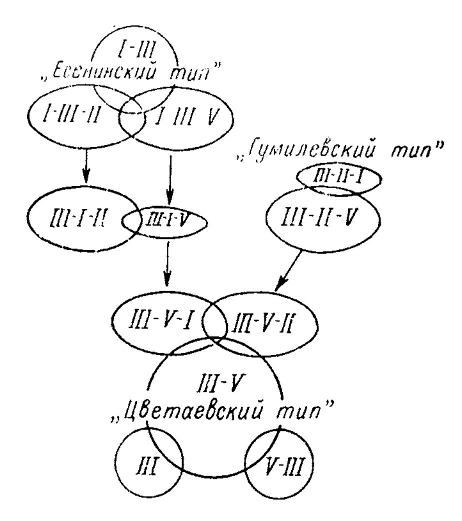
	С анакрузой 2	С анакрузой 1 и 0
Цветаева .	36.7	25.6
Сурков	13.0	10.5
Долматовский	26.0	19.2
Яшин	17.5	17.2
С. Васильев	36.9	26.9
Орлов . . .	19.1	8.9
Евтушенко	15.9	9.4

Особенно показательны цифры Цветаевой и Орлова, у которых для сравнения взяты отрывки с разными анакрузами из одних и тех же поэм — «Поэма конца» и «Светлана».

Легко заметить, что из трех основных типов дольника «есенинский тип» приблизительно соответствует общему облику дольника на начальной стадии его развития, а «цветаевский» — общему облику дольника на последней стадии его развития; в первом ритмические тенденции дольника выражены слабее всего, в последнем — сильнее всего; первый представляет как бы прошлое дольника, второй — как бы его будущее. С помощью переходных типов мы можем даже построить схему последовательного перехода от «есенинского» и «гумилевского» типов дольника к «цветаевскому» (см. стр. 104).

Эта схема не фикция: она подтверждается эволюцией ритма тех писателей, которые меняли свою манеру на протяжении лет. Сурков переходит от типа III—II—I к типу III—II—V, Жаров и Алигер — от I—III—V к III—V, Светлов — от III—I к III—V, Долматовский — от III—I—V к III—V, Смеляков — от III—V—I к III—V; все это — движение к «цветаевскому типу». В обратном направлении движутся лишь три поэта старшего поколения: Клюев (от I—III—II к II—III—V), Есенин (от III—I к I—III) и Асеев (от III—II—I к III—I—II).

Что находится «по ту сторону» крайних типов дольника, с какими размерами он граничит? Со стороны «есенинского типа»



эта граница очевидна: здесь по мере нарастания доли I формы дольник постепенно переходит в правильный трехсложный размер. Такое стихотворение Есенина, как цитированное «Ты прохладой меня не мучай» (21 стих I формы из 28), фактически уже может восприниматься как анапест с единичными нарушениями. Со стороны «цветаевского типа» эта граница менее очевидна. По-видимому, при дальнейшем нарастании урегулированности дольника круг допустимых форм сузится до одной, и этой единственной формой будет V, а единичные случаи полноударных форм будут восприниматься как сверхсхемные отягчения.[25] Такой стих будет звучать подобно кольцовскому «сугубому амфибрахию» («Что, дремучий лес, Призадумался, Грустью темною Затуманился. . .»), и если в нем будет соблюден постоянный словораздел после пятого слога, он будет неотличим от стиха Кольцова. Единичные примеры такого дольника имеются: такова

---

[25] Б. Томашевский («Теория литературы», изд. 6. Л., 1931, стр. 123) предлагал даже стих гумилевского «Дракона» рассматривать как «чистый пятисложный размер без постоянной цезуры, но при условии большого числа неметрических ударений»:

Из-за си̂них волн океа̂на
Красный бы̂к приподнял рога̂,
И бежа̂ли лани тума̂на
Под скали̂стые берега̂. . .

Против этого тогда же возразил С. И. Бернштейн («Эстетические предпосылки теории декламации». «Поэтика», III. Л., 1927, стр. 40—41), ссылаясь на фонографическую запись авторского чтения Гумилева, который произносил эти стихи не в двухударном, а в трехударном ритме. В данном случае трудно согласиться с Томашевским: V форма имеет в «Драконе» только 16% — слишком мало, чтобы подчинить себе 84% II и III форм.

известная песня Матусовского, где господствующая роль V формы подчеркнута мелодией:

Не слышны в саду даже шорохи,
Все здесь замерло до утра.
Если б знали вы, как мне дороги
Подмосковные вечера. . .

Как приведенный пример с начала до конца выдержан в V форме, так некоторые другие рассмотренные нами стихотворения с начала до конца выдержаны во II форме («Это ты» Пяста, «Возлюби просторы мгновенья» Волошина) или в III форме («Оттого ли, грустя у хруста. . .» Асеева, начало «Пантократора» Есенина, «Вечером» Панова, «Ключи» Саянова); своеобразным рекордом является «Пушкин в Михайловском» Острового, где с начала до конца 138 строк принадлежат к III форме. Такие стихотворения могут уже считаться не дольниками, а логаэдами, ибо в них фиксирован не только объем, но и расположение интервалов. Это — крайняя точка эволюции дольника в сторону урегулированности, в сторону приближения к правильным размерам.

Особняком стоит среди типов русского дольника, как мы уже сказали, стих морских баллад Багрицкого. Его выделяет высокий процент ямбической IV формы: стих кажется построенным не на основе трехсложных, а на основе двусложных размеров и воспроизводящим английские или германские балладные образцы. Этот стих мог бы стать благодарным материалом для разработки, но покамест этого не произошло, и он представлен лишь единичными стихотворениями — у В. Иванова, у Пастернака («Достатком, а там и пирами. . .», «Может статься так, может иначе. . .», глава из «Лейтенанта Шмидта»: «Уездная глушь захолустья. . .»), Асеева («Март»), раннего Светлова. Сходно звучит и стих русских переводов из Гейне, установившийся со времен Блока, но этот материал заслуживает отдельного анализа.

Выводы. 1) Трехударный дольник — это размер с тремя сильными местами и двумя междуударными интервалами, равными 1—2 слогам. Отступления от этой схемы избегаются.

2) Ритмообразующие элементы дольника можно разделить на первичные (расположение ударений и анакрузы) и вторичные (расположение словоразделов и сверхсхемные ударения на анакрузе). Вторичные элементы в своем распределении близко следуют вероятности, рассчитанной на основании естественных ритмических тенденций языка. Первичные элементы в своем распределении сильно отклоняются от этой вероятности, обнаруживая специфические ритмические тенденции дольника.

3) Эти тенденции следующие: а) тенденция к обособлению от других размеров (ямба, анапеста, свободного стиха); б) тенденция к изосиллабизму (6 слогов от первого до последнего силь-

ного места, 2 слога в анакрузе); в) тенденция к анапестическому ритму (анапест в начале стиха, перебой в конце).

4) В результате взаимодействия этих тенденций в ходе развития русского дольника складываются три основных типа этого размера, отличающихся все меньшей свободой и все большей урегулированностью: «есенинский тип» (допускает четыре ритмические формы), «гумилевский тип» (допускает три ритмические формы), «цветаевский тип» (допускает две ритмические формы).

5) В ходе своего развития дольник проходит два этапа: время экспериментов (1890—1920-е годы), когда тенденции развития дольника обозначились впервые и развивались бурно, и время стабилизации (1930—1950-е годы), когда общий облик дольника уже сложился и претерпевал лишь незначительные изменения.

6) Занимая промежуточное положение между силлабо-тоническим и чисто-тоническим стихом, дольник в своей эволюции стремится к все большему сближению с силлабо-тоническим стихом; переходной формой между силлабо-тоническим стихом и дольником являются так называемые логаэды.

П. А. РУДНЕВ

ИЗ ИСТОРИИ МЕТРИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА РУССКИХ ПОЭТОВ XIX—НАЧАЛА XX в.

(ПУШКИН, ЛЕРМОНТОВ, НЕКРАСОВ, ТЮТЧЕВ, ФЕТ, БРЮСОВ, БЛОК)

I

История русского стиха, в фундамент которой закладываются первые камни, должна явиться результатом кропотливой работы десятков хорошо подготовленных исследователей. Ведь в нашем стиховедении, переживающем в течение последних лет второе рождение, налицо огромное количество вопросов, продолжающих оставаться дискуссионными. Они касаются как принципиальных теоретических проблем, так и самих методов исследовательской работы над стихом. Поэтому наряду с обобщающими, синтетическими монографиями и статьями не менее важное значение имеют исследования, посвященные частным стиховедческим вопросам.

Предмет нашей статьи и есть конкретная стиховедческая проблема — метрический репертуар Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Тютчева, Фета, Брюсова, Блока — русских поэтов, творческая деятельность которых в большей или меньшей степени определяет важнейшие, переломные моменты в развитии русской стиховой культуры XIX — начала XX в.

Среди аналитических методов изучения стиха серьезного внимания заслуживает статистический метод. Правда, при статистическом изучении р и т м и к и русского стиха исследователь сталкивается с целым рядом трудностей, связанных с многочисленными энклизами и проклизами, «метрически двойственными словами» (термин В. М. Жирмунского), с различной силой ударения в знаменательных словах стихового ряда. [1]

---

[1] См.: В. Жирмунский. 1) Введение в метрику. Л., 1925, гл. III; 2) Стихосложение Маяковского. «Русская литература» (далее: РЛ), 1964, № 4, стр. 18; М. П. Штокмар. Стих Пушкина. «Литературный критик»,

Так возникает насущная потребность использования в стиховедении, помимо статистических, экспериментально-фонетических методов.[2] Делом, сравнительно менее сложным, являются статистические подсчеты по метрике.[3] Тут самое главное — избежать фактических ошибок и — при анализе произведений, полиметрических по композиционной структуре, — стремиться к четкому разграничению размеров. Последнее обусловливает необходимость дать точные и ясные, пусть даже не всегда бесспорные (это оправдано недостаточной разработанностью многих стиховедческих проблем) теоретические дефиниции.

Стих — это специфически окрашенная система художественной речи, тесно связанная с общеязыковыми закономерностями. Вместе с тем стиховые явления не вытекают механически из свойств национального языка. Присутствуя в нем как возможность, они становятся действительностью лишь в определенном речевом контексте, возникают в результате соотнесенности (термин В. А. Никонова) стихотворных строк. Соотнесенность же реализуется благодаря подобию их внутренней структуры, своеобразной в каждой системе стихосложения.

Среди стиховых формантов (ритм, интонационно-синтаксическая структура, звуковая окраска) определяющим является именно ритм. Стих — это не только ритмически организованная речь, но ритмически организованная речь прежде всего.

Если ритм — периодическая повторность соизмеримых речевых отрезков (ритмических единиц), то метр — главный (но не единственный) определитель ритма, минимум условий, необходимых для его возникновения,[4] «закономерность ритма, обладающая достаточной определенностью, чтобы вызывать: а) ожидание ее подтверждения в следующих стихах; б) специфическое переживание „перебоя“ при ее нарушении».[5] Такое истолкование метра применимо не только к силлабо-тонике, но и к так называемым неклассическим размерам — дольнику и акцентному стиху.

1937, № 4, стр. 265; В. Никонов. Ритмика Маяковского. «Вопросы литературы» (далее: ВЛ), 1958, № 7, стр. 108; В. С. Баевский. О числовой оценке силы слогов в стихе альтернирующего ритма. ВЯ, 1966, № 2.

[2] Из новейших работ см.: В. Е. Холшевников. Изучение стиха методами экспериментальной фонетики. В кн.: Симпозиум по комплексному изучению художественного творчества. Тезисы и аннотации. Л., 1963 и статью В. И. Павловой в настоящем сборнике.

[3] Термин «метрика» имеет три значения: 1) стиховедение вообще; 2) раздел стиховедения, изучающий внутреннюю меру стиха; 3) значение, синонимичное понятию «стихотворные размеры». Здесь и далее он употребляется нами во втором и третьем значениях.

[4] См. об этом: Б. В. Томашевский. Стих и язык. Филологические очерки. М.—Л., 1959, стр. 29 и сл.

[5] А. Н. Колмогоров. К изучению ритмики Маяковского. ВЯ, 1963, № 4, стр. 64.

Дольник — это промежуточная форма между силлабо-тоническим и акцентным (чисто-тоническим) стихом. Водораздел между классическим стихом и дольником возникает при нарушении постоянства слогового состава междуударных интервалов (1—2 слога) и анакрузы (0—2 слога).[6] При этом ритмическая инерция «правильного» размера ощущается вполне отчетливо, и такой «урегулированный дольник» (термин М. Л. Гаспарова) «воспринимается в соотнесении с некоторой схемой, предусматривающей в каждом стихе определенное количество долей».[7] Если междуударный интервал колеблется от 0 до 5—6 слогов (максимум — до 8), без всякой видимой упорядоченности, перед нами акцентный (чисто-тонический) стих (анакруза в акцентном стихе теоретически может быть любая — в зависимости от силлабической и акцентной структуры слова, стоящего в начале строки); его ритм регулируется числом ударений, средне выравненным в границах строфы.[8]

Сказанное о дольнике представляет собой сжатую теоретическую характеристику одного из его метрических типов — дольника на трехсложной основе. Встречается (правда, значительно реже) и другой его метрический тип — дольник на двусложной основе, возникающий также при нарушении постоянства слогового состава междуударных интервалов (колебание от 0 до 3—4 слогов) и анакрузы (0—3 слога). В стихотворениях, написанных этим размером, отчетливо господствует инерция силлабо-тонического двусложника: метрически сильные места не всегда совпадают с реальными словесными ударениями («альтернирующий ритм» — в терминологии Б. В. Томашевского); обнаруживается высокий процент строк, полностью выдержанных в ямбо-хореическом ритме.

В свою очередь между классическими трех- и двусложниками и дольниками также имеют место пограничные формы. Это, во-первых, логаэды — «такие стихи, в которых междуударные интервалы различны в разных местах строки, но постоянны в одних и тех же местах всех строк» (определение М. Л. Гаспарова, см. стр. 60—61). Это, во-вторых, правильные трех- и двусложники с вариациями анакруз (они отличаются от классических размеров переменной анакрузой, от дольников — постоянством междуударных интервалов).

Суммируя изложенное, можно выдвинуть такую иерархию форм русского литературного метрического стиха XX в.: классические размеры (в том числе — вольные, или неравностоп-

[6] См.: М. Л. Гаспаров. Статистическое обследование русского трехударного дольника. «Теория вероятностей и ее применения». М., 1963, т. VIII, вып. 1, стр. 102 и его статью в настоящем сборнике.

[7] А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров. О дольнике современной русской поэзии. ВЯ, 1963, № 6, стр. 95.

[8] Новейшее обоснование теории акцентного стиха см.: В. Жирмунский. Стихосложение Маяковского. РЛ, 1964, № 4.

ные) — классические размеры с вариациями анакруз — логаэды — дольники на трех- и двусложной основе — акцентный стих.

За пределами метрических форм располагаются свободный рифменный стих, звуковая упорядоченность которого создается рифмой, и так называемый верлибр — свободный нерифмованный стих, отличающийся от прозы относительной синтаксической эквивалентностью интонационно и графически выделенных речевых отрезков. И то и другое — яркое свидетельство размытости границ уже между стихом и прозой, двумя различными системами художественной речи, функционирующими в пределах национального языка и национальной литературы.

Силлабо-тонические размеры, дольники и акцентный стих рассматриваются нами как видовые категории единой, родовой тонической системы русского литературного стихосложения.[9] Полиметрическая композиция многочисленных произведений нашей поэзии XIX—XX вв. обнаруживает это достаточно ясно.

Итак, стих — это специфически окрашенная речевая система, представляющая собой тесное единство метрико-ритмических, интонационно-синтаксических и звуковых начал, из которых определяющим структурным качеством стиха является ритм. Одновременно стих — это первоэлемент содержательной формы поэтического произведения. Здесь стиховедение вплотную соприкасается с литературоведческой стилистикой художественной речи. Предметом этой науки служит стиль как система идейно-художественных (в том числе и речевых) особенностей, характерных для данного произведения, жанра, писателя и даже литературного направления. Внутри литературоведческой стилистики художественной речи принципиально важно разграничить стилистику прозы и стилистику стиха в соответствии с тем, что стих и проза — две специфические по своей окраске речевые системы, которые, размежевавшись в процессе исторического развития, продолжают функционировать в пределах каждого национального языка.

В современной советской филологии есть немало серьезных достижений, обусловливающих возможности построения основ подлинно научной литературоведческой стилистики стиха как в теоретическом, так и в историко-литературном аспектах. Эти достижения следует связывать прежде всего с трудами Л. И. Тимофеева.[10] В стиховедческой концепции Л. И. Тимофеева главным

---

[9] Ср.: Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение. Л., 1959, стр. 351.

[10] См.: Л. И. Тимофеев. 1) Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958; 2) Советская литература. Метод. Стиль. Поэтика. М., 1964. В книге собраны стиховедческие статьи автора за последние 25 лет.

оказывается истолкование стиха как типа художественной речи, подчиняющегося общеязыковым закономерностям и представляющего собой органическое единство формантов. Если же это так, то говорить об эстетической значимости стихотворной формы в контексте данного произведения можно при условии учета этого единства в процессе самого стилистического анализа. Ошибка многих стиховедов-стилистов заключается именно в стремлении непосредственно соотносить с содержанием отдельные, изолированные друг от друга форманты стиха. Такой п р и е м анализа, возведенный в высокую степень м е т о д а, очень часто ведет к вульгаризации, к внешнему наукообразию, хотя он и привлекателен своей легкостью, хотя он и создает завидную иллюзию антиформалистических тенденций. Но это именно иллюзия — не больше, это борьба с формализмом с позиций наивного субъективизма, борьба, которая способствует дальнейшему разрыву между содержанием и формой.

Защищаемый нами тезис комплексного анализа стилистики стиха, имеющий принципиальное, методологическое значение, не отрицает, однако, целесообразности в некоторых случаях вскрывать содержательность, эстетическую значимость и отдельных компонентов стихотворной формы. Порой бывает: смена размера (в системе полиметрической композиции), вариация анакруз, разностопность, сильный перенос, употребление редкой ритмической формы, резкое нарушение установившейся инерции построчного количества ударений, появление рифмы в белом стихе или, наоборот, исчезновение ее в рифмованном и т. п. — все это вполне может сигнализировать о наличии р и т м и ч е с к о г о и с м ы с л о в о г о курсива, о стремлении поэта почему-либо именно на этой строке (или строфе) сосредоточить внимание читателя. Главное здесь — не потерять чувства меры, не связывать с конкретным, взятым изолированно ритмическим ходом определенного содержания, не толковать, например, об «игривости» хорея, «задумчивости» дактиля, «взволнованности» дольника и т. п. «То или иное аффективное воздействие стихотворного ритма,— замечает Б. В. Томашевский,— прежде всего зависит от интонационной структуры стиха (строки,— *П. Р.*) как фразовой единицы. . . Один и тот же размер может звучать по-разному. . . Почти каждый размер имеет несколько аффективных вариантов, и, однако, каждый размер ограничен возможностями, только ему свойственными. . . Каждый размер многозначен, но область его значений всегда ограничена и не всегда совпадает с областью, принадлежащей другому размеру».[11] В одной из но-

[11] Б. В. Т о м а ш е в с к и й. Стих и язык, стр. 38—39. Ср. также: Г. В и н о к у р. Вольные ямбы Пушкина. «Пушкин и его современники», вып. 38—39, Л., 1930, стр. 36; С. Б о н д и. Новые страницы Пушкина. Изд. «Мир», М., 1931, стр. 69.

вейших стиховедческих работ встречаем чрезвычайно удачно и точно сформулированный тезис, непосредственно касающийся обсуждаемой проблемы: «. . . прямые связи между ритмическим рисунком и экспрессивным содержанием устанавливаются сравнительно редко и лишь для очень характерных размеров. . . Для „нейтральных" размеров, как, например, обычный четырехстопный ямб, установление связи размера и лирического содержания практически невозможно».[12] В этом смысле целесообразно, следовательно, говорить только о так называемых «экспрессивных ореолах»[13] известной части стихотворных метров, которые складываются «исторически в каждой национальной литературе (независимо или при иностранном влиянии)».[14] Большой интерес приобретает здесь вопрос о жанровых тяготениях стихотворных размеров, чему и посвящена (на материале истории русского пятистопного хорея) указанная работа К. Ф. Тарановского.

Стилистический анализ стиха имеет своей целью постижение особенностей мастерства писателя, обусловленного в первую очередь характером его дарования. Однако при всей своей плодотворности даже комплексный подход к стилистическому анализу стихотворной формы не может оказаться ни вполне достаточным, ни вполне исчерпывающим широко поставленной стиховедческой проблемы: интересуясь категорией индивидуального в стилистике стиха, стиховед обязан иметь в виду, что эта категория определяется не только характером дарования поэта, но и общими тенденциями развития стиха данной эпохи, взятыми к тому же не имманентно, а в соотнесении с действующей историко-литературной традицией и господствующими просодическими нормами языка определенного исторического периода. К сожалению, наша наука — в подавляющем большинстве случаев — еще бессильна в решении подобных задач. Тут должны помочь детальные и тщательные исследования частных стиховедческих вопросов, на основании которых в ближайшее время придется делать лишь предварительные обобщения.

Желая (в меру своих возможностей) внести какую-то лепту в историю русского стиха, автор этой статьи и выбрал предметом разысканий метрический репертуар ряда крупнейших русских поэтов с учетом того, что уже изучено здесь стиховедами.

---

[12] В. Е. Холшевников. Стихосложение <Пушкина>. В кн.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., 1966, стр. 546—547.

[13] В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 28.

[14] Кирилл Тарановский. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики. В кн.: American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. Sofia, 1963. Mouton. The Hague, 1963, стр. 1.

II

Весь привлекаемый материал делится нами с точки зрения его метрической специфики на три основные категории: 1) классические; 2) неклассические размеры; 3) полиметрические композиции. Полиметрическая композиция — это своеобразная художественно-речевая структура поэтического произведения, которая складывается из более или менее тематически автономных звеньев, «кусков», написанных различными стихотворными размерами и даже чередующихся иногда с прозой. Выделение полиметрических композиций в особую рубрику целесообразно прежде всего потому, что подобного рода стиховые формы, появляясь еще в русской поэзии XVIII столетия и несомненно обнаруживая большие выразительные возможности, становятся (порою, правда, в измененном виде) уже характерной приметой стихотворного стиля русских поэтов первых десятилетий XX в.

В качестве единицы статистического подсчета мы берем и произведение в целом, и стихотворную строку в отдельности. Статистика только по произведениям, когда механически приравниваются, скажем, «Евгений Онегин» (5223 строки четырехстопного ямба) и любое, аналогичное по метру стихотворение Пушкина в 8—12 строк, не может дать удовлетворяющего результата из-за чрезмерной его «усредненности».[15]

Широко известно, сколь серьезное значение придавали поэты начала XX в. циклизации своих произведений. Особенно касается это Александра Блока, много и усиленно работавшего над композицией первых сборников, позже — над составом и расположением отделов и циклов публикуемых книг стихотворений. Ряд важнейших лирических циклов Блока, сохраненных и даже впервые собранных в последнем прижизненном издании канонического трехтомника, находится на грани жанра лирической поэмы («Снежная Маска», «Вольные мысли», «На поле Куликовом», «Ямбы», «Кармен» и др.). Наоборот, такие вещи, как «Поэма философская»,[16] «Ее прибытие» (А. Б. II, 50—57), в меньшей мере — «Неоконченная поэма» (А. Б. II, 311—313) в жанровом отношении приближаются к рубежу цикла лирических стихотворений. Это необходимо учитывать исследователю блоковского стиха, особенно в том случае, когда такие поэмы имеют полиметрическую композицию. Сказанное в известном смысле относится и к поэме «Двенадцать», которую сам Блок недаром сравнивал со «Снежной Маской» и «Кармен» в так называемой «Записке

[15] См.: И. Розанов. Стихотворные размеры в донекрасовской поэзии и у Некрасова. В кн.: Творчество Некрасова. Сб. статей, МИФЛИ, III, 1939.

[16] Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, ГИХЛ, М.—Л., 1960—1964, т. I, стр. 461—463. Далее: А. Б. с указанием тома и страницы.

о „Двенадцати“» (А. Б. III, 474). Поскольку полиметрические стихи вынесены нами в особую классификационную рубрику, мы и фиксируем статистически произведения, подобные «Ее прибытию» или брюсовским поэмам «Аганатис», «Царю Северного полюса», «Замкнутые»[17] и т. п. как одну единицу, в то время как стихотворения, составляющие лирические циклы, классифицируются каждое особо.

В связи с тем, что избранные нами поэты придерживались традиционного для стиховой культуры XIX в. графического начертания строк, начинающихся с заглавной буквы и большей частью скрепленных рифмой, в основу выделения строк мы и кладем графический принцип. Это требует специальной оговорки, так как порой возникают все-таки у Брюсова и Блока сомнительные случаи, касающиеся брюсовских «сверхмногостопных» (термин Г. А. Шенгели) хореев с постоянной цезурой и композиционно упорядоченной внутренней рифмой и, особенно, ритмического контекста вольных (неравноударных) неклассических стихов, где у обоих поэтов можно встретить резко отличные по силлабике, иногда незарифмованные, чаще — скрепленные неточной рифмой строки.

Как любил *я*, как *люблю я* эту радость первых встреч,
Эту беглость *поцелуя* и прерывистую речь!

(В. Б., IV, 27)

Процитированное стихотворение «Первые встречи» состоит из девяти двустрочий восьмистопного хорея, который на слух воспринимается как традиционный четырехстопный хорей с постоянным чередованием женских и мужских рифм: жмжм. Вместе с тем брюсовская графика не произвольна, она обусловлена интонационно-смысловым движением стиха: наиболее сильные синтаксические разделы недаром оказываются именно на мужской рифме, т. е. в конце графически выделенных строк. Отсюда размер этого стихотворения — восьмистопный хорей, в нем 18 строк, а не 36.

1) Здесь — электрический свет.
Там — пустота морей,
И скована льдами злая вода.
Я не открою тебе дверей.
Нет.
Никогда.

(А. Б. II, 212)

2) Прости, отчизна!
Здравствуй, холод!
Отвори мне застывшие руки!
Слушай, слушай трубные звуки.
Кто молод, —
Расстанься с дольнею жизнью!
Прости! Прости!
Остыло сердце!
Где ты, солнце?

(А. Б. II, 233—234)

---

[17] Валерий Брюсов, Полное собрание сочинений и переводов, «Сирин», 1913—1914, т. II, стр. 227—235, 235—249, 253—262. Далее: В. Б. с указанием тома и страницы (курсив везде наш, — *П. Р.*).

В первом случае — бесспорно шесть строк (три рифмующихся пары: *свет—нет*, *морей—дверей*, *вода—никогда*). Во втором — сомнение могут вызвать три последних, особенно *Прости! Прости!*, так как две заключительные скреплены консонансом — типом неточной рифмы, основанной на частичном совпадении согласных: *СРЦ—СНЦ* и заударных гласных одинаковой в нашем примере позиции: *Ъ—Ъ*, при явном звуковом расподоблении ударных гласных рифмующихся слов: *Э—О*. О правомерности интерпретации незарифмованной короткой строки, именно как строки, свидетельствуют аналогичные, правда, весьма редкие случаи в той же «Снежной Маске», в «Заклятии огнем и мраком» и гораздо более многочисленные — в поэме «Двенадцать». Словом, во втором из процитированных отрывков (стихотворении «Голоса», написанном вольным трехоснóвным дольником) 9 строк.

У Брюсова есть и более сложные вещи, например в небольшом полиметрическом произведении «Стихи о голоде».[18] В нем чередуются звенья, написанные неклассическим метром, который тяготеет к свободному рифменному стиху (I, III и V), и пятистопным ямбом парной рифмовки (II и IV). Каждое композиционное звено (кроме первого), вводя какой-то новый оттенок в лирико-публицистическую тему произведения, начинается с восклицания, резко выделенного интонационно и ритмически: *Как? Однако! Как! Да!* Причем эти слова-восклицания поддерживаются рифмой в «кусках» неклассического метра, без труда воспринимаясь в качестве стихотворных строк:

Однако!
Наша власть над стихиями — где ж она?
«Пи» исчислено до пятисотого знака,
Любая планета в лаборатории свешена. . .

Находясь же в начале 5- или 6-стопноямбического стихового ряда, они даже отдаленно не рифмуются с последующими строчками:

Как!
Ужели истину всех мудрецов земли,
Как вихри пыль, столетья размели?
Том на тома, играли лишь в бирюльки,
Филологи, твердя о древней люльке. . .

Поэтому здесь их правильнее интерпретировать как небольшие прозаические вставки (нечто подобное имеет место и в некоторых поэмах Маяковского) и не учитывать при подсчете стихотворных строк.

Случаи нетрадиционного начертания, когда строка графически не совпадает со стихом — единицей ритма, у Блока попадаются кажется, лишь дважды — в переводе трагедии Грильпарцера

[18] Валерий Брюсов. Дали. М., 1923, стр. 75—77.

«Праматерь» (А. Б. IV, 325, 344), у Брюсова — тоже чрезвычайно редко (например, см. стихотворение «Будущее»).[19] Подобные исключения принимать во внимание мы, разумеется, не станем.

На данном этапе работы нами используются канонические тексты произведений последней авторизованной редакции, кроме первого законченного варианта третьей главы поэмы Блока «Возмездие» («Жандармы, рельсы, фонари. . .» — А. Б. III, 434—444), учитываемого, в соответствии с мнением В. Н. Орлова (А. Б. III, 603), как самостоятельное произведение.

Материал по Пушкину и Лермонтову взят из метрических справочников Б. И. Ярхо;[20] по оригинальным произведениям других поэтов он подготовлен специально в следующем объеме:

Некрасов — 500 произведений, 43 667 строк;[21]

Тютчев[22] — 331 произведение, 5508 строк;[23]

Фет — 806 произведений, 13 750 строк;[24]

Блок[25] — 1260 произведений, 25 680 строк;[26]

---

[19] Валерий Брюсов, Стихотворения и поэмы, «Библиотека поэта», Большая серия, Л., 1961, стр. 557.

[20] Н. В. Лапшина, И. К. Романович, Б. И. Ярхо. 1) Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина. «Academia», 1934 (далее: Справочник по Пушкину); 2) Из материалов «Метрического справочника к стихотворениям М. Ю. Лермонтова». ВЯ, 1966, № 2. Данные Б. И. Ярхо подвергнуты нами некоторой трансформации с учетом сформулированных выше теоретических предпосылок и статистических принципов.

[21] Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем в 12 томах, ГИХЛ, М., 1948—1952 (тт. I—IV). Далее: Н. с указанием тома и страницы.

[22] Весьма существенную помощь в систематизации метрического репертуара Тютчева и Фета оказала автору данной статьи Л. П. Новинская, ассистент кафедры литературы Коломенского педагогического института, за что автор приносит ей сердечную благодарность.

[23] Ф. И. Тютчев. Лирика. Изд. «Наука», М., 1965, тт. 1—2. Далее: Т. с указанием тома и страницы.

[24] А. А. Фет, Полное собрание стихотворений, «Библиотека поэта», Большая серия, Л., 1959. Далее: Ф. с указанием страницы.

[25] Первая серьезная попытка научно определить характер и степень метрического новаторства Блока принадлежит В. М. Жирмунскому. По мнению исследователя, главное завоевание Блока в русском стихе — это различные дольники, получившие именно в его поэзии «законченный художественный стиль». Сопоставляя блоковский дольник с ритмикой других крупнейших поэтов XX в., В. М. Жирмунский эскизно набрасывает и общую картину метрической эволюции Блока. (См.: В. Жирмунский. Поэзия Блока. В кн.: Об Александре Блоке. Статьи. Пб., 1921, стр. 149—153). При всей глубине и серьезности суждений В. М. Жирмунского приходится пожалеть, что его выводы не зафиксированы статистически. Это заставляет воспринимать их в качестве рабочей гипотезы, требующей основательной проверки.

В 1926 г. появилась работа, авторы которой подвергли блоковскую поэтику детальному статистическому обследованию (Е. Ф. Никитина, С. В. Шувалов. Поэтическое искусство Блока. «Никитинские субботники», 1926). Однако названная книга (методологически — своеобразный альянс вульгарной социологии и «чистого» формализма) не приемлема по огромному количеству весьма путаных стиховедческих дефиниций, ограниченности изученного материала, статистическим принципам.

Брюсов — 1195 произведений, 29 718 строк.[27]

Ниже даются статистические таблицы, подробно прокомментированные в следующих разделах статьи.

III

Обратимся к первой, наиболее общей, суммарной таблице. Прежде всего она наглядно свидетельствует о преимущественном силлабо-тоническом характере метрики всех наших поэтов. Вместе с тем нетрудно заметить и другую, также вполне естественную тенденцию — число произведений, написанных классическими размерами, на пути от Пушкина к Блоку в принципе неуклонно снижается. Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Тютчев и Фет дают в среднем одинаковое процентное выражение количества этой категории (92—96% с округлением до единицы). В другую группу попадают Брюсов и Блок (в среднем 85%). Если перейти к цифровым показателям построчно, то здесь среди поэтов XIX в. выделяется Лермонтов и весьма резко — Некрасов (соответственно 88.3, 61.9%). Это обстоятельство несомненно связано с повышением у Лермонтова и особенно у Некрасова удельного веса полиметрических композиций (1.4 и 8.3%; 3.4 и 37.5% произведений и строк). Ни у одного из поэтов этой группы первый показатель не поднимается даже до единицы (максимум дает Пушкин: 0.9%), второй — только у Тютчева вырастает до 3.6%, что объясняется небольшим количеством строк, написанных им вообще (5508), и тем, что единственное тютчевское оригинальное

Совсем недавно за рубежом вышла обширнейшая монография (R. Kemball. Alexander Blok: a study in rhythm and metre. The Hague, 1965). Ее автор, опираясь на текст 760 стихотворений канонического трехтомника, дает статистическую классификацию блоковских метров по произведениям, ставит вопрос о месте Блока в истории русского стиха (правда, без систематического анализа сравнительного материала). Занимаясь разысканиями в области ритмики, Р. Кембол, однако, возрождает так называемую «теорию интенс» Г. А. Шенгели, в то время как ее стиховедческая несостоятельность еще в 1920-е годы убедительно показана В. М. Жирмунским, сам же Г. А. Шенгели в своих позднейших работах о ней даже не упоминает. Это в значительной мере обесценивает теоретическую концепцию английского филолога, что, понятно, отнюдь не препятствует использованию в стиховедении полученных исследователем частных результатов.

Ни в какой мере не претендуя даже на относительную библиографическую полноту, мы кратко охарактеризовали только те стиховедческие работы, авторы которых специально рассматривают метрический репертуар поэта.

[26] По изданию, указанному в сноске 16.

[27] По изданию, указанному в сноске 17, и отдельным сборникам и книгам: Пути и перепутья. Собрание стихов, т. III. Изд. «Скорпион», М., 1908—1909 (сб. «Все напевы»); Зеркало теней. Изд. «Скорпион», М., 1912; Семь цветов радуги. М., 1916; Последние мечты. М., 1919; В такие дни. ГИЗ, 1921; Миг. Берлин—Пб., 1922; Дали. М., 1923; Меа. М., 1924; Стихотворения и поэмы. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1951 (отделы: «Девятая Камена», «Сны человечества», «Стихотворения, не вошедшие в сборники»).

Статистические таблицы (в %)

Таблица 1

Суммарная

Типы стиха / Авторы	Классические размеры		Неклассические размеры		Полиметрические размеры		Всего	
	произведений	строк	произведений	строк	произведений	строк	произведений	строк
Пушкин	93.8	95.6	5.3	3.8	0.9	0.6	100	100
Лермонтов	92.0	88.3	6.6	3.4	1.4	8.3	100	100
Некрасов	95.4	61.9	1.2	0.6	3.4	37.5	100	100
Тютчев	96.3	93.2	3.3	3.2	0.3	3.6	100	100
Фет	94.6	92.5	5.2	6.3	0.2	1.2	100	100
Брюсов	84.2	77.6	13.2	11.7	2.6	10.7	100	100
Блок	86.0	77.1	11.6	11.7	2.4	11.2	100	100

Таблица 2

Распределение материала по основным жанровым группам

А. Общее распределение

Жанры / Авторы	Малые жанры		Поэмы		Драмы		Всего	
	произведений	строк	произведений	строк	произведений	строк	произведений	строк
Пушкин	96.7	51.6	2.5	39.8	0.8	8.6	100	100
Лермонтов	92.4	29.3	6.9	51.3	0.7	19.4	100	100
Некрасов	89.8	32.2	9.6	64.9	0.6	2.9	100	100
Тютчев	100.0	100.0	—	—	—	—	100	100
Фет	99.4	90.2	0.6	9.8	—	—	100	100
Брюсов	97.2	82.5	2.5	12.6	0.3	4.9	100	100
Блок	98.9	81.2	0.7	12.0	0.4	6.8	100	100

Б. Лирика

Типы стиха / Авторы	Классические размеры		Неклассические размеры		Полиметрические размеры		Всего	
	произведений	строк	произведений	строк	произведений	строк	произведений	строк
Пушкин	90.7	48.3	5.0	2.7	1.0	0.6	96.7	51.6
Лермонтов	84.8	27.4	6.5	1.6	1.1	0.3	92.4	29.3
Некрасов	87.4	30.7	1.0	0.4	1.4	1.1	89.8	32.2
Тютчев	96.3	93.2	3.3	3.2	0.3	3.6	100.0	100.0
Фет	94.0	82.8	5.2	6.2	0.2	1.2	99.4	90.2
Брюсов	82.8	69.0	12.5	10.2	1.9	3.3	97.2	82.5
Блок	85.7	68.6	11.5	10.3	1.7	2.3	98.9	81.2

В. Поэмы, стихотворные повести, сказки

Типы стиха / Авторы	Классические размеры		Неклассические размеры		Полиметрические размеры		Всего	
	произведений	строк	произведений	строк	произведений	строк	произведений	строк
Пушкин	2.1	38.6	0.4	1.2	—	—	2.5	39.8
Лермонтов	6.3	41.7	0.2	1.7	0.4	7.9	6.9	51.3
Некрасов	7.8	30.5	0.2	0.3	1.6	34.1	9.6	64.9
Фет	0.6	9.8	—	—	—	—	0.6	9.8
Брюсов	1.3	7.2	0.6	1.6	0.6	3.8	2.5	12.6
Блок	0.3	8.4	0.2	1.4	0.2	2.2	0.7	12.0

Г. Драмы

Типы стиха / Авторы	Классические размеры		Неклассические размеры		Полиметрические размеры		Всего	
	произведений	строк	произведений	строк	произведений	строк	произведений	строк
Пушкин	0.8	8.5	—	0.1	—	—	0.8	8.6
Лермонтов	0.7	19.4	—	—	—	—	0.7	19.4
Некрасов	0.2	0.7	—	—	0.4	2.2	0.6	2.9
Фет	—	—	—	—	—	—	—	—
Брюсов	0.2	1.4	—	—	0.1	3.5	0.3	4.9
Блок	—	—	—	—	0.4	6.8	0.4	6.8

полиметрическое стихотворение оказывается относительно крупным по объему («Урания» — 194 строки[28]). Небезынтересно подчеркнуть обнаруживающуюся здесь, как и вообще свойственную Тютчеву, остроту и необычность метрического эксперимента. В стиховом контексте «Урании» (написана «не позднее июня 1820 г.» — Т. II, 329) смена размеров, вполне обусловленная тематически, иногда не выделяется графическими отступами (стиховыми абзацами sui generis), разнометрические ряды скрепляются рифмой, в то время как графическое членение композиционно-метрических звеньев в подобных структурах неукоснительно соблюдалось и в поэзии начала XX в. Решительно нару-

[28] Отметив тютчевскую полиметрию, современный исследователь его поэзии использует, на наш взгляд, крайне неудачную и сильно устаревшую терминологию, основанную на преувеличенном значении для русского стиха условно-номенклатурного понятия стопы — «смешение мер» (К. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962, стр. 280 и др.).

шают эту традицию, кажется, лишь Хлебников и Маяковский. Вот пример из Тютчева (II «кусок» «Урании»):

Безбрежное море лежит под стопами,
И в светлой лазури спокойных валов
С горящими небо пылает звездами.
Как в чистом сердце — лик богов;
Как тихий трепет — ожиданье,
Окрест священное молчанье.

(Т. II, 17—18)

Налицо — «перелив» четырехстопного амфибрахия в четырехстопный ямб, что является отчетливо воспринимаемым ритмико-смысловым курсивом.

Как уже отмечалось выше, пушкинский показатель встречаемости полиметрических размеров (по статистике произведений) поднимается почти до единицы. При этом, однако, весьма существенно, что в использовании полиметрических композиций Пушкин не выходит за пределы лирических жанров[29] (это вполне согласуется с ведущими метрическими тенденциями, характерными для русской поэзии предпушкинской эпохи). Между тем у Лермонтова мы сталкиваемся с двумя поэмами, стиховой строй которых полиметричен. Это, во-первых, «Азраил» (191 строка), где можно выделить четыре композиционных звена, написанных четырех- и пятистопным ямбом. Среди них — «Песня Девы» — восьмистрочный «кусок» неклассического метра: правильный неравноударный трехсложник с вариацией анакруз и одной дольниковой строчкой: «Милый в чужбину скачет. . .» (—́◡◡—́◡—́◡).[30] Звуковая структура поэмы осложнена еще чередованием стиха и прозы. Во-вторых, это «Измаил-Бей» (2289 строк), где вновь господствует чередование четырех- и пятистопного ямбов, наряду с двумя резко инометрическими звеньями: 1) «Черкесская песня» — 44444343-стопный хорей (Л. III, 182—183); 2) «Песня Селима» — классический трехсложник с локально упорядоченной сменой анакруз в первой и заключительной строфах, соотносимых кольцевой композицией (Л. III, 209—210). Правда, оба произве-

---

[29] Художественно-речевые формы крупных вещей с одной-двумя небольшими инометрическими вставками, где, собственно говоря, нет постоянно отмечаемой смены размеров как таковой (например, у Пушкина: «Евгений Онегин», «Цыганы», «Пир во время чумы», «Русалка»; у Лермонтова: «Кавказский пленник», «Последний сын вольности», у Некрасова: «Коробейники» и т. п.), относить к числу полиметрических композиций нет достаточных оснований. Перечень восьми лирических стихотворений Пушкина с полиметрической композицией и указанием меняющихся размеров внутри каждого из них см.: Справочник по Пушкину, стр. 122. (В терминологии Б. И. Ярхо — «сводные стихотворения»).

[30] М. Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений в 6 томах, Изд. АН СССР, М.—Л., 1954—1957, т. III, стр. 126. Далее в тексте: Л. с указанием тома и страницы.

дения, созданные Лермонтовым в 1831 и 1832 гг., дошли до читателя после его смерти: «Измаил-Бей» — в 1843 г. (да и то с пропусками и цензурными купюрами), «Азраил» — в 1876 г. (см.: Л. III, 321, 323). Последнее обстоятельство немаловажно: оно в известной мере уменьшает историко-литературный вес лермонтовских поэм в развитии русской стиховой культуры, как-то нейтрализует их своевременное влияние.

Если все-таки у Лермонтова подобные вещи следует квалифицировать как своеобразные композиционно-метрические эксперименты, то у Некрасова они становятся одной из ведущих новаторских примет его поэтической системы, особенно в 1860—1870-е годы, когда были написаны поэмы «Мороз, Красный нос», «Современники», «Кому на Руси жить хорошо». Историко-литературное значение и широкую популярность некрасовских поэм среди читателей подчеркивать, разумеется, нет надобности. Следовательно, Некрасов с полным основанием может быть в этом смысле назван непосредственным предшественником поэтов начала XX в. — Брюсова, Блока, Маяковского: в их творчестве широкое использование полиметрических структур становится уже естественной нормой стихотворного стиля.

Заметное падение количества произведений и строк классических метров, констатируемое у Брюсова и Блока (84. 2 и 77. 6%; 86. 0 и 77. 1%), объясняется, понятно, и еще одной существенной особенностью их метрического репертуара — значительным возрастанием показателей по неклассическим размерам (в среднем 12% произведений и строк). У поэтов же XIX в. цифровые данные этой категории колеблются от 2 до 6—7%. По статистике произведений — максимум у Лермонтова (6. 6%), по статистике строк — у Фета (6. 3%). Отмеченные факты, очевидно, связаны с обилием метрических опытов, которые обнаруживаются у Лермонтова в малых лирических жанрах (исключение составляет единственная поэма в 513 строк, имитирующая трехударный былинный стих с переменными междуударными интервалами, большей частью двусложными анакрузами и дактилической каталектикой,— «Песня про царя Ивана Васильевича. . .»), и с пристрастием Фета к русскому гекзаметру (точнее — элегическому дистиху), различным логаэдам и, в гораздо меньшей степени, к лирическим стихам собственно дольникового строя.

Неклассический репертуар Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Тютчева и Фета будет рассматриваться в IV разделе. Сейчас же, в связи со всем сказанным, несомненный интерес представляет распределение исследуемого материала по основным жанровым группам — лирика, поэмы, драмы (отдельно и в соотнесении с тремя выделяемыми нами стиховыми типами). Поэтому обратимся теперь к табл. 2 (А, Б, В, Г).

Здесь сразу же на особое место становится Тютчев: за пределы малых лирических форм он не выходит. Средняя длина его стихо-

творения равна 17 строкам, что роднит метрическую композицию тютчевской лирики с блоковской и фетовской: у Блока средняя длина лирического стихотворения получает то же числовое выражение, у Фета — 15, в то время как у Пушкина — 26, у Лермонтова — 23, у Некрасова — 31, у Брюсова — 22. Относительно бо́льший объем средней длины лирического стихотворения Пушкина по сравнению с поэтами его «группы» (Лермонтов и Брюсов) можно, видимо, объяснить известной близостью пушкинской поэзии к традициям стиховой культуры XVIII в. Своеобразней всех наших поэтов XIX в. снова оказывается Некрасов: это связано с тяготением малых некрасовских жанров к повествовательным тенденциям. Близость Брюсова в этом смысле к пушкинско-лермонтовской традиции обнаруживает, условно говоря, бо́льшую, чем у Блока, сюжетность его лирики (в частности, обилие так называемых эротических баллад и всякого рода антологических стихотворений).

Статистика общего распределения материала по трем основным жанровым категориям (табл. 2, А) — при всей трудности этого по отношению к Некрасову и Брюсову вследствие недостаточной изученности их лирико-эпических произведений с точки зрения именно жанровых особенностей — позволяет высказать следующие соображения. Исключая Тютчева (100% лирики), все остальные шесть поэтов по статистике произведений выявляют почти тождественные тенденции: абсолютно преобладают малые формы (92—99% в среднем), один лишь Некрасов несколько выделяется (89. 8%) по причинам, теперь уже совершенно понятным. Близки показатели и по произведениям драматургических жанров. Тут выпадает Фет, драм, как известно, не писавший. Среди других наших поэтов менее, так сказать, драматургичными оказываются Брюсов и Блок, более — Пушкин и Лермонтов; промежуточное положение (однако ближе к первым) занимает Некрасов. Зато в поэмах, даже по статистике произведений, поэты XX в. явно тяготеют к Пушкину и Фету (причем показатели Пушкина и Брюсова, Фета и Блока почти совпадают — соответственно 2. 5 и 2. 5; 0. 6 и 0. 7%). Наиболее «эпичны» здесь Лермонтов и Некрасов (6. 9 и 9. 6%), наименее — Фет и Блок. Все это согласуется с общим представлением об их поэтическом творчестве.

Гораздо интереснее «родовая» построчная статистика. В лирике историко-литературная кривая движения метрики падает на поэзии Лермонтова и Некрасова. Причем по сравнению с Пушкиным (51.6% стихотворных строк обнимает у Пушкина лирика) наименее «лиричным» оказывается Лермонтов (29.3%, что, очевидно, можно объяснить меньшей средней длиной его лирического стихотворения); затем следует Некрасов (32.2%). Фет, естественно, дает особенно высокий показатель (90.2%), ближе всех подходя к Тютчеву — лирику абсолютному. Брюсов и Блок несколько нейтрализуют этот взлет (82.5 и 81.2%), явно ориенти-

руясь на поэтов «серебряного века». В построчной статистике поэм имеет место закономерность, аналогичная по контрасту только что проанализированным цифрам. Вновь наиболее «нейтрален» Пушкин (39.8%); взлет (в лирике — падение) дают Лермонтов и Некрасов (51.3 и 64.9%), после чего — значительный провал у Фета (9.8%) — в лирике, наоборот, кривая резко поднимается вверх. Брюсов и Блок заметно отталкиваются от лермонтовско-некрасовской «эпической» традиции (у обоих по 12%), снова ориентируясь на фетовско-тютчевскую линию в эволюции русской метрики. Построчная статистика драм ощутимо выделяет Лермонтова (19.4%) благодаря солидному объему «Испанцев» и «Маскарада» (4704 стиха). Наименее «драматургичен» Некрасов (2.9%). Данные по Пушкину, Брюсову и Блоку колеблются в пределах 5—9%, возрастая от Пушкина к Брюсову.

Какую же картину может нарисовать соотнесение статистики по родам со статистикой по основным типам стиха — классикой, неклассикой, полиметрией? Желая получить ответ на этот вопрос, приступим к комментированию табл. 2 (Б, В, Г).

Наиболее богата и метрически разнообразна, разумеется, лирика (табл. 2, Б). В ней в принципе господствуют те же закономерности, которые были сформулированы нами при анализе первой суммарной сравнительной таблицы. Налицо прежде всего падение показателей по статистике произведений силлабо-тонических размеров от Пушкина к Блоку (максимум дают Тютчев, Фет и Пушкин: соответственно 96.3, 94.0, 90.7%; весьма незначительный минимум — Брюсов и Лермонтов: 82.8, 84.8%). Выразительнее статистика построчно. Снова наиболее «нейтрален» Пушкин (48.3%). Минимальны цифры по Лермонтову и Некрасову (27.4, 30.7%) за счет объема поэм у обоих и в известной мере драм у Лермонтова. Брюсов и Блок опять уравновешивают кривую процесса, возмущенную поэтами «серебряного века», но уже до классической нормы Пушкина не поднимаются, давая 69% построчно силлабо-тоники в лирических жанрах: равнодействующая метрического опыта послепушкинской лирики властно о себе напоминает.

Итак, наши поэты метрически разнообразят в первую очередь свои лирические произведения: у каждого из них все три стиховых типа встречаются именно в малых жанрах. На втором месте находятся поэмы, стихотворные повести, сказки (табл. 2, В).

Метрическое новаторство пушкинских поэм сравнительно с традицией классицизма состоит, как известно, в том, что они написаны четырехстопным ямбом свободной рифмовки со строго соблюдаемым альтернансом мужских и женских клаузул.[31] Исклю-

---

[31] О генезисе метрического своеобразия и стиховой историко-литературной традиции романтических поэм Пушкина см. новейшую статью: В. М. Жирмунский. Стих и перевод. (Из истории романтической

чение составляют: 1) «Гавриилиада» — цезурованный пятистопный ямб аналогичной метрической композиции; 2) «Домик в Коломне» — октавы пятистопноямбического строя без постоянно соблюдаемой цезуры; 3) «Анджело» — шестистопный ямб свободной рифмовки, хотя и с преобладанием смежно рифмующих клаузул; 4) «Бова» — четырехстопный нерифмованный хорей с дактилическими окончаниями. В литературной сказке Пушкина широко используется четырехстопный хорей; две из них написаны неклассическими размерами: «Сказка о рыбаке и рыбке» (трехударный стих дольникового типа, но с более широким колебанием междуударных интервалов); «Сказка о Попе и работнике его Балде» (свободный рифменный стих; в терминологии Б. И. Ярхо — «рифмованная проза»).[32]

Пушкинскую традицию в области метрики эпических жанров серьезно обогащает Лермонтов. Нами уже отмечалось наличие у Лермонтова двух полиметрических поэм и одной, имитирующей звуковой строй русской былины. По сравнению с Пушкиным у Лермонтова увеличивается и число поэм пятистопноямбического строя: «Джюлио», «Литвинка», «Аул Бастунжи», «Демон» (III ред.), «Сашка», «Сказка для детей» (6 произведений, 3776 строк). Причем ритмическое своеобразие лермонтовского ямба достигается, в частности, резким нарушением по-пушкински классического чередования женских и мужских каталектик. «В области каталектики, — пишет Б. И. Ярхо, — у Пушкина наблюдается почти полное равновесие между мужскими и женскими стихами, у Лермонтова — резкое преобладание мужских. В процентах к числу стихов:

	Мужские	Женские	Прочие
Пушкин . .	47.9	50.9	1.2
Лермонтов . . .	58.3	39.2	2.5 ».[33]

Чтобы почувствовать, что это значит, надо вспомнить, например, звучание четырехстопного ямба «Мцыри» или пятистопного ямба «Джюлио» (тоже со сплошными мужскими рифмами). Такого рода метрическая композиция, крайне характерная для английского стиха (равным образом итальянской и польской поэзии благодаря преобладающей в этих языках акцентной структуре слова свойственно употребление только женской рифмы), у нас в России сформировалась в результате переводов «восточных поэм» Байрона. Начало этому положил Жуковский («Шильонский узник» — четырехстопный ямб мужской рифмовки). Причем «то, что в английской поэзии было нормальным общим

поэмы). В кн.: Русско-европейские литературные связи. Сб. статей к 70-летию со дня рождения академика М. П. Алексеева. М.—Л., 1966.

[32] См.: Справочник по Пушкину, стр. 15, 115, 135; подробнее см.: Б. И. Ярхо. Свободные звуковые формы у Пушкина. В кн.: Ars poetica, II. М., 1928.

[33] ВЯ, 1966, № 2, стр. 135.

явлением, воспринято было читателями Жуковского как специфическая стилевая особенность данного произведения, подсказанная его содержанием и эмоциональной окраской... Таким образом, на русской почве метрическая калька стала выразительной приметой стиля».[34]

Еще более решительный шаг в обогащении метрической физиономии стихотворного эпоса делает Некрасов не только за счет доселе невиданно широкого использования полиметрии (см. выше), но и в результате применения в поэмах наряду с ямбом и хореем классических трехсложников (например, «Саша» и «Дедушка» — четырех- и трехстопный дактили; «Недавнее время» и «Рыцарь на час» — трехстопный анапест; «Княгиня Волконская» — 4343-стопный амфибрахий и т. п.). Подсчеты по каталектике некрасовского стиха нам, к сожалению, неизвестны (видимо, они отсутствуют); но даже исходя из отдельных наблюдений можно видеть, сколь ощутимо меняется звучание некрасовских размеров благодаря обилию дактилических рифм и клаузул, сколь выразительной и гибкой становится стиховая фактура благодаря «игре» различных каталектик.[35]

Среди эпических произведений Некрасова находим, разумеется, и такие вещи, как, например, «В. Г. Белинский» и «Несчастные», где продолжается метрическая традиция романтической поэмы Пушкина (четырехстопный ямб свободной рифмовки с постоянно соблюдаемым чередованием мужских и женских клаузул). С другой стороны стоят поэма «На Волге» и современная повесть «Суд» — «английская» метрическая линия Жуковского—Лермонтова (четырехстопный ямб со сплошными мужскими рифмами, где, как и в переводе байроновской «Паризины» Ап. Григорьева,[36] использованы разнообразные варианты нерегулярного сочетания рифмующих мужских каталектик). Особо следует отметить «Княгиню Трубецкую», в абсолютном большинстве случаев написанную 4343-стопным ямбом опять-таки с постоянной мужской рифмовкой.

Одним словом, даже этот крайне беглый обзор метрического репертуара некрасовского стихотворного эпоса убеждает в том, что «тяжелый, неуклюжий стих» поэм Некрасова органически усваивает самые разнообразные метрические тенденции русской

---

[34] В. М. Жирмунский. Стих и перевод, стр. 429; в связи с этим см.: К. Д. Вишневский. Строфика Лермонтова. В кн.: Творчество М. Ю. Лермонтова. Сб. статей, посвященный 150-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова, Пенза, 1965. В качестве приложения к статье см. ценный «Каталог строфических форм Лермонтова», составленный по типу широко известного каталога пушкинской строфики, принадлежащего перу Б. В. Томашевского.

[35] См. об этом, например: Корней Чуковский. Мастерство Некрасова. Изд. IV. М., 1962, стр. 409—411.

[36] В. М. Жирмунский. Стих и перевод, стр. 432.

поэзии предшествующих эпох, и именно на этой основе отчетливее воспринимается его глубоко новаторское своеобразие.

Влияние Фета в развитии метрики русской поэмы, видимо, настолько незначительно (Фет — прежде всего оригинальный мастер лирических форм), что подчеркнутая традиционность стиха его нескольких эпических произведений («Талисман», «Сон», «Две липки», «Студент» — октавы пятистопного ямба наподобие пушкинского «Домика в Коломне» и «Сабина» — четырехстопный ямб преимущественно катренной перекрестной, реже — опоясывающей рифмовки) в принципе не нарушает лермонтовской и некрасовской линий, которые уже вплотную подводят к метрике лирических поэм Блока и Брюсова.

Блок — создатель небольшого количества поэм, но разнообразие их метрического репертуара безусловно показательно. Четырехстопным ямбом написаны «Неоконченная поэма» (64 строки: ЖМЖМ), первая редакция III главы и канонический текст «Возмездия» (всего 1955 строк свободной рифмовки пушкинской ориентации); трехстопным анапестом — «Соловьиный сад» (37 интонационно замкнутых катренов, 148 строк); шестиударным дольником, так называемым российским гекзаметром, — «Поэма» (46 строк); разноударным нерифмованным стихом трехсложной и дольниковой структуры — «Ночная фиалка» (304 строки); «Поэма философская», «Ее прибытие», «Двенадцать» — полиметричны. За исключением пятистопного ямба, хорея, дактиля и амфибрахия (впрочем, хореические, дактилические и амфибрахические «куски» обильно встречаются в полиметрических структурах трех последних произведений), Блоком использованы здесь важнейшие размеры, характерные для метрики русских поэм и пушкинско-фетовской, и лермонтовско-некрасовской традиций. Количественно (да и качественно, конечно) в лирическом эпосе Блока преобладают четырехстопный ямб и полиметрические композиции.

В поэтическом наследии Брюсова насчитывается минимум тридцать одна поэма (вместе с незавершенными). Пять из них написаны четырехстопным ямбом, восемь — пятистопным ямбом, одна («Конь блед») — нецезурованным семистопным хореем, две — четырехстопным амфибрахием, восемь — различными неклассическими метрами, наконец, последние семь — полиметричны. В пределах этих полиметрических композиций встречаем звенья, самые различные в стиховом отношении. В частности, опуская те размеры, которые отмечены в поэмах монометрических, укажем трех-, шестистопный, строфически урегулированный разностопный и астрофический вольный ямбы; четырех- и восьмистопный цезурованный хорей; вольные трехсложники, элегические дистихи и логаэды. Строфика в лирических поэмах представляет собой удивительное богатство и разнообразие форм.

Приведенная нами пунктирная характеристика метрического репертуара брюсовских поэм рисует весьма выразительную картину: признанный мастер и теоретик стиха, великий знаток стихотворных стилей мирового искусства, Валерий Брюсов творчески использует и преломляет на почве русского языка и стиха колоссальный опыт, выработанный поэзией многих стран и народов в процессе многовекового развития, хотя созданные им лирические поэмы далеко не все и далеко не всегда отличаются подлинно высокими эстетическими достоинствами.

Лирический эпос Брюсова (см. табл. 2, В) обнимает 2.5 и 12.6% произведений и строк всего написанного поэтом. По типам стиха: 1.3 и 7.2% — классики; 0.6 и 1.6% — неклассики; 0.6 и 3.8% — полиметрии. Соответствующие цифры по Блоку: в целом — 0.7 и 12.0%; по типам стиха — 0.3 и 8.4% (явно за счет «Возмездия»); 0.2 и 1.4% (показатели, близкие брюсовским); 0.2 и 2.2%. Иными словами, по степени использования в метрике лирико-эпических произведений классических размеров и Брюсов, и Блок далеко уходят от первых трех корифеев русской классической поэзии XIX в. (Фета здесь можно во внимание не принимать), у которых еще очень высок процент применения силлабо-тоники в поэмах: Пушкин — 2.1 и 38.6%; Лермонтов — 6.3 и 41.7%; Некрасов — 7.8 и 30.5%. Особенно показательна именно построчная статистика. Учитывая наименьшую эпичность поэтов начала XX в., заметим, что в общей, относительно небольшой массе произведений и строк лирико-эпического жанра примерно половину занимают неклассика и полиметрия, хотя по отношению к их наследию в целом эти показатели весьма и весьма не высоки, в то время как у Некрасова (и только у него!) мы обнаруживаем 34.1% построчно полиметрии в поэмах. Опираясь на сделанное наблюдение, можно смело прийти к такому выводу: Некрасов (уже, так сказать, через голову Брюсова и Блока) подготовил почву для обилия полиметрических структур в поэмах Маяковского. Заметную роль в формировании этой главнейшей приметы стихотворного стиля Маяковского (особенно послереволюционного) сыграла, конечно, блоковская поэма «Двенадцать», имевшая несомненно бóльшую историко-литературную весомость, чем почти все брюсовские поэмы, которые массовым тиражом в сущности не издавались и были известны ограниченному кругу знатоков и любителей поэзии. Правда, для метрики Маяковского не могли не быть значимы брюсовские опыты в области нецезурованного «сверхмногостопного» хорея (характерно: «Конь блед» — одна из самых популярных поэм Брюсова); на это было недавно справедливо указано новейшим исследователем.[37]

Статистика метрических типов стихотворных драм (см. табл. 2, Г) менее разнообразна, но в ней, пожалуй, отчетливее просле-

[37] См.: М. Л. Гаспаров. Вольный хорей и вольный ямб Маяковского. ВЯ, 1965, № 3, стр. 83—85.

живаются и жанровые тяготения размеров, и некоторые метрические тенденции историко-литературного плана.

Так, пушкинские стихотворные драмы почти сплошь написаны белым пятистопным ямбом (кроме: а) незавершенного отрывка 1822 г. о Вадиме, где применен в духе господствовавшей традиции «александрийский» шестистопник, б) песен Мэри и Председателя в «Пире во время чумы» — 40 строк четырехстопного хорея ЖМЖМ и 30 строк четырехстопного ямба ММЖМЖМ, двух вставок в «Русалке» — 8 и 15 строк дольниковой, по мнению Б. И. Ярхо, структуры белого стиха и свободной строфики).[38] Причем в период «Бориса Годунова» пушкинский драматический ямб был цезурован; в период «Маленьких трагедий» и «Русалки» постоянная цезура в пятистопном ямбе Пушкина в принципе отсутствует, что придает ему гораздо большее интонационно-ритмическое богатство.[39]

В развитии драматического стиха Лермонтов, широко использовав завоевание Пушкина в ритмике пятистопного ямба, следует, скорее, метрический традиции Грибоедова: все три стихотворных драмы Лермонтова написаны вольным ямбическим стихом с большим преобладанием строк пятистопного строя, в чем и заключается, в частности, творческое воплощение пушкинского метрического опыта.

В поэтическом наследии Некрасова находим три стихотворных драмы: «Юность Ломоносова», «Забракованные», «Медвежья охота». Первая написана вольным ямбом с сильным преобладанием четырехстопных стихов, вторая и третья полиметричны. В полиметрических драмах также господствуют неравностопные ямбические стихи. Значит, в развитии русского драматического стиха Некрасов является прямым продолжателем традиции Грибоедова и Лермонтова. В то же время драматический стих Некрасова характеризуется и некоторым ритмико-стилевым своеобразием, связанным с определенными тенденциями развития вольного ямба в русской поэзии XIX в. Так, в «Юности Ломоносова» и вольноямбических звеньях двух других некрасовских драм сделанный нами суммарный подсчет стихов различной стопности обнаруживает 54.5% пятистопных, 37.5% четырехстопных, 6.5% шестистопных; остальные 1.6% распределяются между единичными случаями трех- и двустопных строк. Исследователь вольного стиха русской поэзии XIX в. М. П. Штокмар пишет: «Если для первой четверти XIX века было типичным соотношение (стопности, — *П.Р.*) 6—4—3 (сказывается популярность шестистопного и слабая употребляемость пятистопного ямба, характерные для XVIII—начала XIX в., — *П. Р.*), которое, в соответствии

---

[38] См.: Справочник по Пушкину, стр. 111, 114.

[39] См. об этом: Б. В. Томашевский. Пятистопный ямб Пушкина. В кн.: Б. В. Томашевский. О стихе. Статьи. Изд. «Прибой», Л., 1929.

с постепенным снижением трехстопного ямба и параллельным увеличением пятистопного, превращается уже у Крылова и Грибоедова в группировку 6—4—5, то в „Маскараде" Лермонтова выступает новое равновесие 6—5—4. Таким образом, вольным стихом окончательно оптируется пятистопный ямб. Вместе с тем трехстопный ямб, снизившийся уже до 3%, переходит в группу „вспомогательных" размеров и все чаще выступает с функцией ритмического курсива».[40] Ритмическая новизна драматического вольного ямба Некрасова прежде всего заключается, следовательно, уже в ином — сравнительно с Грибоедовым и Лермонтовым — соотношении стопности: 5—4—6. Поэтому в некрасовском стихе стилистически курсивны не только редчайшие трех- и двустопные ямбы, но и шестистопный ямб. Вот пример из «Медвежьей охоты» (знаменитый монолог Миши):

. . . Что туча каждая, грозящая бедой,
Нависшая над жизнию народной,
    След оставляет роковой
    В душе живой и благородной!
Да! Были личности! . . . Не пропадет народ,
Обретший их во времена крутые!
Мудреными путями бог ведет
Тебя, многострадальная Россия!
Попробуй усомнись в твоих богатырях
    Доисторического века. . .
        (Н. II, 581)

Не принимая во внимание первой шестистопноямбической строки процитированной тирады (мы «вынули» ее из предшествующего контекста), заметим: два подчеркнутых стиха, коррелируя по смыслу,— высокая тема героических личностей, противопоставленных мелкотравчатым «либералам-идеалистам» (см. начало монолога), курсивны и ритмически благодаря внутреннему строю и соседству со стихами иной стопности. Особенно ощутима вторая, четырехударная, с одним женским, двумя мужскими словоразделами и мужской каталектикой, так как перед ней стоит относительно нечастая трехударная форма пятистопного ямба с «глубоким» дактилическим словоразделом и женской каталектикой, а после нее — гораздо более редкая двухударная форма четырехстопного ямба, где налицо снова женская каталектика и единственный, уже гипердактилический словораздел.

Только что отмеченная прямая последовательность в развитии метрики драматического стиха (Грибоедов—Лермонтов—Некрасов) нарушается в стихотворной драматургии Островского, Мея и Ал. К. Толстого, для которой характерно вновь абсолютное господство белого пятистопного ямба пушкинской ориентации.

[40] М. П. Штокмар. Вольный стих XIX века. В кн.: Ars poetica, II. М., 1928, стр. 159. Ср. также: Б. В. Томашевский. Стих «Горя от ума». В кн.: Б. В. Томашевский. Стих и язык.

Валерий Брюсов, сколь ни мало известны широкому читателю его драматические опыты, стремится также в какой-то мере восстановить пушкинскую метрическую традицию: два его драматических этюда — «Путник» и «Пифагорейцы» написаны белым пятистопным ямбом без постоянной цезуры (В. Б. XV, 57—67; 248 строк; сб. «Миг», 64—78; 171 строка). Правда, в ритмике этих произведений встречаются отнюдь не пушкинские, а скорее державинско-тютчевские сверхсхемные отягчения на двусложном слове в начале стиха («сильный хориямб» в терминологии Г. А. Шенгели), дающие резкий эмоциональный курсив: например, «Пифагорейцы», стихи 141-й и 170-й: «*Список? Немыслимо все эти знаки. . .*», «*Умер? Я почитал его достойней. . .*». Далее, нами обнаружено, помимо двух строк шестистопного ямба и одной четырехстопного с дактилической каталектикой («Путник», стихи 1-й, 106-й и 10-й; последний: «*Послушайте, как вас? вы слышите. . .*»), два случая хореической анакрузы («Путник», стих 130-й: «*Я — красива! У меня глаза. . .*»; «Пифагорейцы», стих 1-й: «*Господин, прости. . . Тебя просил я. . .*»), что также заметно разнообразит ритмико-интонационный и смысловой рисунок брюсовского белого стиха. Третья драма Брюсова — «Протесилай умерший» (XV, 69—124; 1047 строк) полиметрична по структуре. Причем среди размеров преобладают имитации ямбического триметра и античных логаэдических строф, что вполне оправдано ее содержанием и характером сюжета.

Наконец, в деле обогащения русского драматического стиха совершенно особое место занимает Александр Блок. Все пять его оригинальных лирических драм полиметричны по стиховой структуре, в рамках которой сочетаются самые различные (классические и неклассические) стихотворные размеры, к тому же в чередовании с прозаическими «кусками». Наиболее пристальное внимание вызывает «Роза и Крест», так как главным образом в этом произведении имеют место интереснейшие случаи «перелива» прозы в стих, и только графические отступы в тексте позволяют иной раз разграничить эти две системы художественной речи — настолько органичен и неощутим бывает иногда отмеченный «перелив». Последнее обстоятельство объясняется еще и тем, что среди стихотворных размеров «Розы и Креста» преобладает нерифмованный разноударный дольник, структурно более близкий к прозе (особенно прозе блоковской), чем какой-либо другой «нормальный» классический размер (среди тридцати шести стихотворных звеньев драмы общей суммой в 1054 строки восемнадцать написаны белым вольным дольником, с некоторыми «отступлениями» от дольниковой «нормы» междуударных интервалов — 677 строк, т. е. 64.4% стихов всего произведения). Для того чтобы убедиться в том, какие огромные стилистические возможности открываются здесь поэтом, уместно сопоставить три текста:

1) П у ш к и н

(«Борис Годунов». Москва. Дом Шуйского).
Шуйский (слугам):

Вы что рот разинули? Все бы вам господ подслушивать. Сбирайте со стола да ступайте вон. — Что такое, Афанасий Михайлович?

Пушкин:

Чудеса, да и только.
Племянник мой, Гаврила Пушкин, мне
Из Кракова гонца прислал сегодня. . . [41]

2) Б л о к

(«Роза и Крест». Действие III, сцена III. Башня Неутешной Вдовы).

Граф:

Говорите и не бойтесь! Арчимбаут щедр!

Алиса:

Увещания святого отца помогли ей. . . она хотела бы помолиться в церкви. . . мы только что говорили об этом. . .

Граф:

Доволен ты, святой отец?

Капеллан:

Если моя смиренная молитва помогла заблудшему чаду. . .

Изора (входит):

Мой повелитель здесь. . .

Граф:

Святой Иаков!

Какие волосы! — Супруг примерный
Давно бы их остриг! — Ну, ну, не плачьте. . .

(А. Б. IV, 215—216)

3) Б л о к

(Там же, сцена V):

Изора:

Заклинаю тебя ангелами, архангелами, всеми силами небесными, ты придешь ко мне! Святой Видиан, сжалься надо мною!

Алиса:

Госпожа. . . вы больны. . . ложитесь. . .

Изора:

Оставь меня, уйди!
Как бьется сердце!
Бейся, сожги мне грудь!
Святой Видиан! Я сгораю!. .

(А. Б. IV, 221)

---

[41] А. С. П у ш к и н, Полное собрание сочинений в 10 томах, т. V, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 225. Далее в тексте: П. с указанием тома и страницы (курсив везде наш, — *П. Р.*).

В пушкинском тексте налицо не подготовленный в структурно-звуковом отношении переход прозы в стих: в реплике Афанасия Пушкина после первой подчеркнутой фразы меняется не только акцентный профиль речевого отрезка: мы сразу ощущаем стих благодаря лексике, синтаксической конструкции, звуковым повторам. Уже не то в первом примере из Блока: здесь переход к тому же традиционному драматическому стиху как-то подготовлен подчеркнутой репликой Графа («Доволен ты, святой отец?») — «случайным» полнометрическим четырехстопным ямбом в прозаическом контексте, вновь перебитым заведомо прозаической тирадой Капеллана. Поэтому ухо слушателя (ведь это произведение писалось Блоком для сцены) не ощущает столь резкого, как в «Борисе Годунове», перехода от прозы к стиху, и дальнейший пятистопно-ямбический диалог в художественно-речевом отношении как бы стоит почти на одном уровне с предшествующим прозаическим «куском», хотя и отделяется от него графическим отступом.[42] Особенно выразительна последняя цитата. Здесь как раз именно «перелив» из прозы в стих. Он «сигнализируется» подчеркнутой репликой Алисы и словами Изоры («Госпожа. . . вы больны. . . ложитесь. . .— Оставь меня, уйди! . .»). Обе фразы графически — в прозаическом контексте, и вместе с тем структурно они — различные формы трехударного дольника: ∪∪—∪∪—∪—∪; ∪—∪—∪— (III и IV формы с дву- и односложной анакрузой, по классификации М. Л. Гаспарова). Отсюда — они легко входят уже и в графически выделенный стиховой монолог Изоры (после ремарки: «Алиса уходит»), делая «перелив» прозы в стих почти неощутимым для слуха. В художественно-речевой системе «Розы и Креста» можно, правда, гораздо реже, увидеть и обратное явление — «перелив» стиха в прозу (см., например: А. Б. IV, 217, где дольниковая строка «Нет надежды! . .» «подготавливает» уже прозаическую фразу, непосредственно идущую за ней и отделенную графическим отступом: «Давай хоть ужинать, Алиса! Разрежь пирог. . .»).

В заключение отметим: лирические драмы Блока (в частности и в особенности «Роза и Крест», написанная в период расцвета его поэтического творчества — 1912—1913 гг.), как и поэма «Двенадцать», видимо, синтезируют разнообразные метрические достижения поэта, его отдельные эксперименты над стихом, наблюдаемые в лирике первых двух этапов его творчества. Весь богатый метрический репертуар поэта играет многочисленными оттенками и нюансами, будучи вставленным в целостную композици-

---

[42] Подобного рода прием широко использовался еще Каролиной Павловой в поэме «Двойная жизнь» (1840-е годы). См.: Каролина Павлова, Полное собрание стихотворений, «Библиотека поэта», Большая серия, М.—Л., 1964.

онную раму одного крупного произведения. Излишне говорить, какой богатейший материал предоставляют в распоряжение исследователя русского стиха лирические драмы Блока и его поэма «Двенадцать», в этом аспекте еще никем в сущности не изучавшиеся.

* * *

Резюме. Итак, статистически зафиксированная общая картина движения метрического репертуара Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Тютчева, Фета, Брюсова и Блока выглядит следующим образом.

Метрика всех названных поэтов имеет преимущественно силлабо-тонический характер. Число произведений и строк, написанных классическими размерами, по пути от Пушкина к Блоку в принципе неуклонно снижается. Среди поэтов XIX в. по количеству строк максимум силлабо-тоники дает Пушкин, минимум — Некрасов. Последнее связано с резким увеличением в поэтике Некрасова полиметрических композиций, что делает здесь Некрасова непосредственным предшественником поэтов XX в., в стиховой системе которых полиметрические структуры занимают большое место. Заметное падение количества произведений и строк классических метров, характерное для Брюсова и Блока, объясняется еще и значительным возрастанием их показателей по неклассическим размерам, в то время как среди поэтов XIX в. только Лермонтов и Фет дают максимальные показатели неклассики, в среднем, однако, вдвое меньшие, чем показатели Брюсова и Блока.

Распределение материала по основным жанровым группам также позволяет прийти к определенным выводам.

Наиболее богата и метрически разнообразна лирика всех наших поэтов. Классическое равновесие силлабо-тоники, в пределах основных жанров, дает Пушкин. Лермонтов и Некрасов, в показателях построчной статистики, обнаруживают минимум силлабо-тонических размеров в лирике (за счет объема поэм у обоих и в известной мере драм у Лермонтова). Тютчев и Фет, наоборот, поднимают статистические показатели всех типов стиха в лирике до максимума (что объясняется отсутствием поэм и драм у Тютчева, незначительным количеством поэм и отсутствием драм у Фета). Брюсов и Блок уравновешивают кривую процесса, возмущенную поэтами «серебряного века», но уже до классической нормы Пушкина не доходят: равнодействующая метрического опыта послепушкинской лирики властно о себе напоминает.

На втором месте по метрическому разнообразию стоят поэмы, стихотворные повести, сказки. Господствующий размер пушкинских поэм — четырехстопный ямб

астрофической композиции с обязательным соблюдением строгого альтернанса мужских и женских каталектик; в сказках — четырехстопный хорей, «народный стих» «Сказки о рыбаке и рыбке» и литературный раешник «Сказки о Попе. . .». Лермонтов обогащает метрический репертуар поэм прежде всего за счет пятистопного ямба, в том числе пятистопного ямба со сплошной мужской рифмовкой, и четырехстопного ямба аналогичной метрической композиции, затем за счет полиметрических структур. Некрасов продолжает и пушкинскую, и лермонтовскую традиции (кроме пятистопноямбической), поднимая полиметрические структуры в поэмах до уровня новаторского качества поэтического стиля и впервые в истории русской поэзии широко используя в поэмах самые разнообразные классические трехсложники. Поэмы Брюсова и Блока обнаруживают уже весьма значительное метрическое богатство как в области силлабо-тонической метрики, так и в области неклассических размеров и различных полиметрических структур, открывая тем самым огромные возможности перед Маяковским и другими крупнейшими поэтами следующих поколений.

Наименее разнообразна у поэтов XIX в. статистика метрических типов с т и х о т в о р н ы х д р а м. Тут выделяются две линии: пушкинская (белый пятистопный ямб), которая во второй половине XIX в. активно поддерживается Островским, Меем и Ал. К. Толстым, и грибоедовско-лермонтовская (вольный рифмованный ямб), которую развивает, обогащая ритмически, во второй половине XIX в. Некрасов. Брюсов в основном продолжает традицию Пушкина. Блок является создателем совершенно оригинальной стиховой системы лирической драматургии, отличающейся в первую очередь удивительным богатством полиметрических структур (особенно «Роза и Крест»).

Так, казалось бы, частные наблюдения и факты, добытые с помощью статистических подсчетов, соприкасаются с тенденциями историко-литературного процесса, давая возможность уточнить и конкретизировать его некоторые специфические грани.

Отдельные «выходы» в стиховую стилистику, имевшие место в резюмируемом разделе статьи, наглядно свидетельствуют о том, какие интереснейшие проблемы анализа эстетических особенностей, художественно-речевой ткани стихотворных произведений открываются здесь перед исследователем.

IV

Теперь, отложив полиметрические композиции для специального, более пристального изучения, обратимся к сравнительному анализу репертуара неклассических стихотворных размеров, употребляемых нашими поэтами в «чистом» виде.

Среди поэтов XIX в. (см. табл. 1) по обоим показателям на первом месте — Пушкин и Фет, по метрическому своеобразию уже не раз попадавшие в одну группу (5.3 и 3.8; 5.2 и 6.3%). В сущности близки к ним и Лермонтов с Тютчевым (6.6 и 3.4; 3.3 и 3.2%). В особом положении снова Некрасов, на сей раз, однако, по незначительности богатства репертуара неклассики (1.2 и 0.6% произведений и строк). К тому же среди произведений Некрасова, написанных неклассическими метрами, нет особенно выдающихся и широко известных. Такие вещи, как поэма «Псовая охота» и стихотворения «Пожарище» и «Угомонись, моя Муза задорная. . .», где встречаются лишь отдельные, ритмически и стилистически курсивные строки с переменными междуударными интервалами, безоговорочно относить к неклассическому репертуару поэта представляется весьма затруднительным.

Иное дело — Пушкин и Лермонтов, чьи метрические опыты, несмотря на относительную количественную невесомость на фоне общего строя их в целом силлабо-тонической поэтики, заслуживают самого пристального внимания. К тому, что уже сказано о поэмах и сказках, прибавим следующее.

У Пушкина целый стихотворный цикл, написанный неклассическим метром,— «Песни западных славян» породил ряд специальных работ и длительную полемику между Б. В. Томашевским и С. П. Бобровым, подготовившим уже в наше время большое исследование о стихе «Песен западных славян» с высококвалифицированным применением метода математической статистики.[43] С точки зрения современных разысканий в области ритмики русских дольников (исследования М. Л. Гаспарова, а также статьи А. Н. Колмогорова и А. В. Прохорова в «Вопросах языкознания»[44]), к типу дольников в собственном смысле (формула: 0/2–́1/2–́1/2–́. . .) в поэзии Пушкина можно отнести образцы «российского гексаметра» и элегических дистихов. В справочнике Б. И. Ярхо (см. «Алфавитный индекс стихотворений») они квалифицируются как логаэды и, на наш взгляд, без достаточных к тому оснований, ибо в них отсутствует главный признак логаэдичности — локализация неодинаковых междуударных интервалов в одних и тех же местах всех строк стихотворения, кроме нулевого интервала на цезуре в четных («пентаметрических»)

---

[43] С. П. Бобров. 1) Опыт изучения вольного стиха пушкинских «Песен западных славян». «Теория вероятностей и ее применения», т. IX, вып. 2, 1964; 2) К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян». РЛ, 1964, № 3. См. также: В. М. Жирмунский. Русский народный стих в «Сказке о рыбаке и рыбке». В кн.: Проблемы современной филологии. Сборник статей к 70-летию академика В. В. Виноградова, М., 1965; А. Колмогоров. О метре пушкинских «Песен западных славян». РЛ, 1966, № 1.

[44] Свод виднейших советских и зарубежных стиховедческих исследований последнего пятилетия см. в библиографической выборке: П. А. Руднев. О некоторых проблемах современного советского стиховедения. В кн.: Вопросы романо-германского языкознания. Сб. статей, Коломна, 1966.

строках элегических дистихов по формуле: 0/2—́1/2—́1/2—́0—́1/2—́1/2—́0, например:

Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила.
К ней на плечо преклонен, юноша вдруг задремал.

(П. III, 328)

Итак, метрические эксперименты Пушкина в области неклассических размеров могут быть сведены к следующим основным категориям: 1) «вольный стих» (термин С. П. Боброва) «Песен западных славян», «Сказки о рыбаке и рыбке» и «Песен о Стеньке Разине» (от более точного определения следует пока отказаться ввиду явной дискуссионности вопроса); 2) шестиударный дольник — имитация античного гекзаметра; 3) свободный рифменный стих раешного типа («Сказка о Попе. . .»). Весьма очевидна также и жанровая «прикрепленность» неклассических размеров Пушкина: антологические стихи, стихотворная сказка, различные имитации звукового строя стиха славянского народного творчества.

Лермонтов, особенно в малых жанрах, заметно обогащает пушкинский репертуар неклассической метрики. В поэзии Лермонтова встречаем такие формы неклассического стиха: 1) «правильные» трехсложники с вариацией анакруз — 10 стихотворений, 186 строк (например, «Еврейская мелодия» — «Я видал иногда, как ночная звезда. . .»; «Русалка»); 2) различные логаэды — 3 стихотворения, 36 строк (например, «Они любили друг друга так долго и нежно. . .», в терминологии Б. И. Ярхо — «ямбо-анапест»); 3) урегулированные дольники строгой схемы: 0/2—́1/2—́1/2—́. . . — 11 стихотворений, 214 строк (например, «Слышу ли голос твой. . .», «Перчатка»); 4) неклассические стихи с колебанием междуударных интервалов в 0—3 слога — 5 произведений, 644 строки (например, в поэмах: «Песня про царя Ивана Васильевича. . .», в лирике: «Песня» — «Что в поле за пыль пылит. . .»). Тенденции жанровых тяготений лермонтовской неклассики таковы: главным образом поэт пользуется стихом неклассического типа в вольных переводах образцов немецкой и английской поэзии; очень редко — в антологических стихах (например, «Это случилось в последние годы могучего Рима. . .»), вообще мало характерных для Лермонтова; в подражаниях звуковому строю стиха русской былины.

Фет на этот раз развивает и пушкинский, и лермонтовский опыт: 1) классические трехсложники с вариацией анакруз — 3 стихотворения, 61 строка (например, «Ночью как-то вольнее дышать мне. . .»); 2) различные логаэды — 8 стихотворений, 88 строк (например, «Давно в любви отрады мало. . .», стиховая фактура этого произведения напоминает «Последнюю любовь» Тютчева, но у Тютчева междуударные интервалы логаэдически не упорядочены; не исключена возможность, что фетовское сти-

хотворение 1891 г. создано не без оглядки на тютчевский эксперимент, не имеющий как будто прецедентов в русской поэзии XIX в.; «Свеча нагорела. Портреты в тени. . .»); 3) имитации античного гекзаметра и элегического дистиха с композиционно не упорядоченными междуударными интервалами и сменой анакруз — 19 стихотворений, 397 строк (например, «Саконтала»; «Друг мой, бессильны слова,— одни поцелуи всесильны. . .»); 4) урегулированные дольники — 7 стихотворений, 179 строк (например, «Измучен жизнью, коварством надежды. . .», «В тиши и мраке таинственной ночи. . .»); 5) нерифмованные разноударные дольники типа стиха блоковской «Ночной фиалки» и большинства «кусков» «Розы и Креста» — 4 стихотворения, 100 строк (например, «Нептуну Леверрье») — специфически новое, что вносит Фет в неклассический репертуар русской метрики XIX в. Жанровые тяготения неклассических размеров Фета в общем очевидны: это преимущественно антологические стихи античной окраски.

У Тютчева значительно меньше, чем у Фета, метрических опытов в области неклассических размеров, но они гораздо острее, экспериментальнее: 1) «правильные» трех- и двусложники с вариацией анакруз — 4 стихотворения, 79 строк (например, «Сон на море», «На первой дней моих заре. . .»); 2) дольники — 3 стихотворения, 48 строк (например, «Все бешеней буря, все злее и злей. . .» — 24 четырехударных стиха парной мужской рифмовки, явно напоминающих немецкий четырехдольник типа гетевского: Wer reitet so spät durch Nacht und Wind. . .; видимо, поэтому «Г. И. Чулков высказал предположение, что это не оригинальное стихотворение Тютчева, а перевод», см.: Т. II, 355).[45]

Наконец, особое место среди тютчевских метрических экспериментов занимают три стихотворения: «Во дни напастей и беды. . .», «Silentium» и «Последняя любовь». По поводу их ритмической структуры неоднократно ломались и продолжают ломаться теоретические копья. И надо сказать: благодаря их удивительной и необычной — для XIX в., разумеется,— ритмике каждый из исследователей, обращавших внимание на эти стихотворения, в какой-то мере обнаруживал свою правоту. Что касается первых двух, их мы предпочитаем пока оставить в разделе «Dubia». Относительно же третьего выскажем вполне позитивное суждение, основанное уже на изучении неклассической метрики и ритмики русской поэзии двадцатого века.

---

[45] Некоторые стихотворения Тютчева с резкими «нарушениями» нормативов силлабо-тонической метрики могут вызвать законный вопрос: а не допустил ли Тютчев метрических погрешностей, не «обсчитался» ли? Категорически отрицательный ответ дают ранние редакции и варианты стихотворений: «Сон на море» (Т. I, 238—239, где нет ни одного случая перемены анакруз) и «На первой дней моих заре. . .» (Т. II, 319—320, где также нет ни одного «отступления» от классической метрики вольного ямба). Значит, «доводя» текст до окончательной редакции, Тютчев сознательно экспериментировал над стихом.

Прежде всего в стихе этого произведения бросается в глаза своего рода четырехстопноямбическая «заданность» ритма: из двенадцати строк семь написаны четырехстопным ямбом (стихи 1, 3, 5, 8, 9, 10, 11). Причем выдержаны они по всем правилам альтернирующего ритма: в них чередуются не столько реальные словесные ударения и безударные слоги, сколько метрически сильные и слабые места. Важно, что этими «правильными» стихами начинается каждая из трех тематически и интонационно автономных строф, благодаря чему и создается твердая ритмическая инерция ямба. С другой стороны, эта отчетливая ямбическая инерция резко перебивается контрастным ритмическим началом — стихи 2, 4, 6, 7, 12. Они, наоборот,— по принципу кольцевой композиции — разрешают ритмическое движение I и III строф. Структурно это — стихи дольниковой формации:

Нежней мы любим и суеверней. . . ∪ —́ ∪ —́ ∪ ∪ ∪ ∪ —́ ∪.
Любви последней, зари вечерней. . . ∪ —́ ∪ —́ ∪ ∪ —́ ∪ —́ ∪.
Лишь там, на западе, бродит сиянье. . . ∪ —́ ∪ —́ ∪ ∪ —́ ∪ ∪ —́ ∪.
Помедли, помедли, вечерний день. . . ∪ —́ ∪ ∪ —́ ∪ ∪ —́ ∪ —́.
Ты и блаженство, и безнадежность. . . ∪ ∪ ∪ —́ ∪ ∪ ∪ ∪ —́ ∪.

Однако и в этих стихах можно уловить тенденции двусложного альтернирующего ритма (особенно ярко в стихе 12, который, следуя за тремя стихами «правильного» четырехстопного ямба, позволяет ощутить первый слог слова *безнадежность* как метрически сильное место, лишенное реального словесного ударения). Поэтому, желая определить метрическую равнодействующую стихотворения, его размер, мы утверждаем, что это — дольник на двусложной основе (см. его общую характеристику выше, стр. 109). Стихи 1, 3, 5, 8, 9, 10, 11, будучи в сущности лишь фикцией четырехстопного ямба, «обязательной» для слуха, привыкшего к классической силлабо-тонике, оказываются ритмическими формами дольника на двусложной основе, подобно тому как структурно несколько иными ритмическими формами того же размера являются стихи 2, 4, 6, 7, 12. Природа этого размера, по всей вероятности, связана с немецкими дольниками Г. Гейне, где, по подсчетам М. Л. Гаспарова, опубликованным в настоящем сборнике, очень высок процент встречаемости IV ритмической формы трехударного дольника (35.4%), по внутреннему строению и звучанию аналогичной ямбам и хореям (например: «Die Lorelei getan. . .»). Здесь, как и в случае с четырехстопным ямбом мужской каталектики, своего рода ритмическая калька становится на русской почве яркой приметой стихотворного стиля и уже в поэзии XX в. начиная со стихов Брюсова, Блока и Кузмина постепенно формирует себе достаточно определенную традицию. У истоков этой традиции, без всякого сомнения, находится проанализированное стихотворение Тютчева.

Осуществленный нами обзор неклассической метрики Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Фета и Тютчева позволяет утверждать:

Брюсов и Блок, возведя неклассические размеры в высокую степень новаторских особенностей стихотворного стиля своей поэзии, не могли, естественно, не учитывать смелых и разнообразных метрических опытов своих замечательных предшественников.

Проблема сравнительного изучения неклассического репертуара Брюсова и Блока представляет огромный и вполне самостоятельный теоретический интерес (ее детальная разработка, по сути дела, только начинается). Поэтому мы ограничимся постановкой вопроса и сжатым комментированием общих результатов наших подсчетов, не приводя, как правило, специального перечня соответствующих произведений: Брюсов — 157 произведений, 3498 строк (13.2 и 11.7%); Блок — 146 произведений, 3005 строк (11.6 и 11.7%).

1) Правильные дву- и трехсложники с вариацией анакруз. Брюсовские стихи подобного строя постоянно обнаруживают тенденцию к композиционному упорядочению меняющихся анакруз в пределах строфы; блоковские, наоборот, таких тенденций не обнаруживают почти совершенно; далее, меньшая строгость и рационалистичность блоковской метрики сказываются здесь в том, что среди стихотворений с переменной анакрузой у Блока можно видеть и трехсложники, и двусложники (например, «Зайчик» — II, 323; «Поет, поет. . .» — III, 284); у Брюсова же нам не встретилось ни одного случая, в том числе и в полиметрических структурах, меняющихся анакруз в границах правильного двусложника.

2) Различные логаэды. Индивидуальное своеобразие неклассической метрики обоих поэтов здесь получает предельное выражение: у Блока в монометрии нет вообще ни одной последовательно выдержанной логаэдической структуры; у Брюсова, наоборот, они насчитывают минимум 13.4 и 8.8% произведений и строк его неклассического репертуара. Нелюбовь Блока к логаэдическим структурам вполне поддерживается и его равнодушием к так называемым твердым строфическим формам, что как раз отнюдь не характерно для поэтики Брюсова, великолепного мастера терцин, октав, сонетов, венков сонетов и т. п.

Сказанное позволяет заключить о тяготении этих неклассических форм блоковского стиха к метрической традиции Пушкина и особенно Тютчева, а брюсовского — к метрической традиции Фета и отчасти Лермонтова.

3) В области урегулированных дольников разнообразного акцентного профиля (двух-, трех-, четырех-, пяти-, шести-, 4343-ударных и вольных, рифмованных и нерифмованных) ощутимы закономерности несколько иного плана, чем только что сформулированные нами: блоковский дольник в большинстве случаев метрически строже брюсовского. Наши наблюдения здесь окончательно еще не зафиксированы статистически, но они полностью согласуются с подсчетами

М. Л. Гаспарова по ритмике русского трехударного дольника XX в.: так, на 302 стиха этого размера у Брюсова 2.6% «прочих ритмических форм» (в которых есть не свойственные урегулированному дольнику нулевые и трехсложные междуударные интервалы), у Блока же на 528 строк их всего лишь 0.8%.[46] Это, в частности, подтверждает, что именно Блок явился канонизатором этого неклассического размера, ставшего впоследствии столь популярным в нашей поэзии. К тому же, пожалуй, нелегко назвать особенно выдающиеся произведения Брюсова, которые были бы написаны трехдольником (за исключением стихотворения «Грядущие гунны» — сб. «Венок», да еще нескольких в сборнике «Семь цветов радуги»). У Блока же это такие шедевры, как «Вхожу я в темные храмы. . .», «Старуха гадала у входа. . .», «Ты в поля отошла без возврата. . .», «Черный ворон в сумраке снежном. . .», «Я не предал белое знамя. . .» и многие другие.

4) Большой интерес — в порядке постановки вопроса и демонстрации первых результатов специального сравнительного исследования — представляет брюсовский и блоковский дольник на двусложной основе — наглядное продолжение метрической линии «Последней любви» Тютчева: Брюсов — 9.5 и 8.2% произведений и строк неклассического репертуара; Блок — 13.7 и 13.0%.

Среди них: у Брюсова — такие серьезные вещи, как «Мы к ярким краскам не привыкли. . .» (В. Б. II, 78), «Цветок засохший, душа моя. . .» (Зеркало теней, 47—48); у Блока — и того значительнее: «Последний день», «Обман», «Повесть», «Голос из хора» и др. Приводимая ниже небольшая таблица уже позволяет сделать некоторые выводы относительно общих тенденций и ритмического своеобразия этого размера у двух наших поэтов.

Авторы	Строк ямбо-хореического типа	Строк с междуударными интервалами в 0—4 слога	Всего, в %	Анакруза					Всего, в %
				0 слогов	1 слог	2 слога	3 слога	4 слога	
Блок . .	60.8	39.2	100	34.5	42.4	20.6	2.3	0.2	100
Брюсов . .	51.5	48.5	100	35.5	52.5	10.0	2.0	—	100

Во-первых, на основании этих цифр можно с уверенностью вывести метрическую формулу брюсовско-блоковского дольника на двусложной основе: 0-3 —́ 0-4 —́ 0-4 —́ . . . Во-вторых, удивительная близость, а иногда и почти полное совпадение пока-

[46] М. Л. Гаспаров. Статистическое обследование русского трехударного дольника. «Теория вероятностей и ее применения», 1963, вып. 1, стр. 104.

зателей у обоих поэтов — свидетельство несомненных ритмических закономерностей, присущих именно этому размеру. Третье касается индивидуальных особенностей метрических стилей Блока и Брюсова, отчетливо проявляющихся и здесь. Блоковский двухоснóвный дольник несколько более ритмически «импульсивен»: разница между двумя противоположными ритмическими тенденциями в нем заметнее, чем в более «спокойном» брюсовском, где обе тенденции как бы уравновешивают друг друга. Конечно, в каждом отдельно взятом стихотворении эти ведущие ритмико-стилевые начала воплощаются своеобразно и разнообразно; но это ни в какой мере не противоречит статистически улавливаемой закономерности. Разнообразней блоковский и в отношении анакруз (что, разумеется, не делает его художественно «лучше» или «хуже»). Причем преобладание в брюсовском нулевых и односложных анакруз также вполне объяснимо: это явно подтверждает отмечавшуюся исследователями (в частности, В. М. Жирмунским [47]) такую особенность брюсовских ямбов и хореев, как обилие полноударных форм, что обнаруживает одну из сторон «монументального» [48] поэтического стиля Валерия Брюсова. Дальнейшее углубленное исследование двухоснóвного дольника (количество и расположение ударений, классификация ритмических форм, статистика междуударных интервалов и словоразделов, жанровые тяготения и т. п.) на более обширном материале, с привлечением произведений других поэтов, позволит прийти к значительно более обоснованным заключениям.

5) Среди неклассических размеров Брюсова и Блока выделяется, наконец, целая группа с гораздо более свободным колебанием слогового состава анакрузы и междуударных интервалов, чем в урегулированном трехоснóвном дольнике. Это собственно акцентные (чисто-тонические) стихи, где у обоих поэтов можно встретить и такие, которые явно тяготеют к свободному рифменному стиху раешного типа (от более категорической формулировки надо пока воздержаться). Последние, например, у Брюсова: «Краски» (В. Б. II, 221—223), «На церковной крыше» (Семь цветов радуги, 145—146), «К Варшаве. . .» (В такие дни, 20—21) и др.; у Блока: «Мы проснулись в полном забвении. . .» (А. Б. I, 525), «Темная, бледно-зеленая. . .» (I, 301), «Поэт» (II, 69—70), ряд стихотворений из циклов «Распутья» и «Город» и другие. В массе «свободных» неклассических стихов Блока обнаруживается еще небольшая группа превосходных стихотворений, написанных, по его собственному выражению, «белым размером весны» — свободным нерифмованным стихом, вер-

---

[47] В. Жирмунский. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Пб., 1922, стр. 42—45.

[48] Д. Е. Максимов. Поэтическое творчество Валерия Брюсова. В кн.: Валерий Брюсов, Стихотворения и поэмы, «Библиотека поэта», Большая серия, Л., 1961, стр. 27, 32—33.

либром: «На перекрестке. . .» (А. Б. II, 8—9), «К вечеру вышло тихое солнце. . .» (II, 195), «Ночь. Город угомонился. . .» (II, 196), «Когда вы стоите на моем пути. . .» (II, 288—289), «Она пришла с мороза. . .» (II, 290—291), «Вот девушка, едва развившись. . .» (III, 110) — 6 стихотворений, 124 строки. Эти опыты Блока, по всей вероятности, связаны не только со стихом французских декадентов, но и с фетовскими опытами в области белого разноударного дольника. Но если в стихах Фета метрическая равнодействующая ритма улавливается без труда и вполне укладывается, за редчайшими исключениями, в формулу урегулированного дольника, то в блоковских верлибрах она почти неощутима: средняя норма акцентной частоты приближается в них к прозаической. Единственное, что, помимо графики, заставляет видеть и слышать здесь стихи — это относительная интонационная и синтаксическая эквивалентность чередующихся речевых отрезков.[49] Брюсов в отличие от Блока избегает таких зыбких и неопределенных форм, и опыт Блока подхватывает Кузмин в знаменитых «Александрийских песнях».[50] С другой стороны, у Брюсова мы находим две поэмы («О последнем рязанском князе Иване Ивановиче» — В. Б. II, 41—42; «Сказание о разбойнике» — II, 224—226), написанные «былинным стихом», наподобие лермонтовской «Песни. . .». У Блока же этого нет («сказки» Старухи в полиметрической драме «Песня Судьбы», графически напечатанные Блоком в прозаической форме, — IV, 137—138, принимать во внимание едва ли целесообразно).

Если теперь обратиться к общей сравнительной характеристике чисто-тонических размеров обоих поэтов (за вычетом рифмованных и нерифмованных, свободных от метра стихов), то уже с достаточной уверенностью можно сказать следующее. И брюсовские, и блоковские чисто-тонические стихи, будучи количественно (особенно у Блока) еще в стадии метрических экспериментов, построены в принципе по формуле: 0/4 –́ 0/3-4 –́ 0/3-4 –́. . . Ритмически и стилистически курсивные «отступления» в сторону более многосложных междуударных промежутков встречаются редко. Вот некоторые примеры.

Брюсов:

И ответит толпа, коленопреклонена. . .

∪∪–́∪∪–́∪∪∪∪∪∪–́

(Семь цветов радуги, 136)

---

[49] О проблеме верлибра см. новейшую литературу: А. Квятковский. Русский свободный стих. ВЛ, 1963, № 12; А. Карпов. Стих и время. М., 1965, глава о свободном стихе; А. Жовтис. Границы свободного стиха. ВЛ, 1966, № 5.

[50] См.: В. Жирмунский. Композиция лирических стихотворений. Пб., 1921, стр. 87—90.

Не версты, не мили, солнце — радиусы, светогода. . .

∪ ∸ ∪ ∪ ∸ ∪ ∸ ∪ ∸ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∸

(Дали, 29)

Блок:

Качался и хохотал, указывая на него. . .

∪ ∸ ∪ ∪ ∪ ∪ ∸ ∪ ∸ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∸

(А. Б. I, 252)

Или только кажется? Или все узнается. . .

∪ ∪ ∸ ∪ ∸ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∸ ∪ ∪

(А. Б. I, 272 — интерпретация не бесспорная; I, 272)

Наконец, последнее. Блоковские метрические эксперименты в области чисто-тонических (акцентных) размеров хронологически локализуются с предельной точностью: 1902—1909 гг. Больше всего таких стихов написано в 1905 г. — 10 произведений, 245 строк. Начиная с 1910 г. Блок-лирик к стихам чисто-тонического строя не прибегает совершенно: стадия экспериментов в эпоху III тома остается позади, наступает пора великого синтеза, в том числе и в метрическом репертуаре поэта. У Брюсова (по предварительным обобщениям) картина несколько иная. Его метрические эксперименты идут довольно густо в период 1890-х годов (включая сборник 1901 г. «Tertia vigilia»). На кульминационном этапе творчества (сборники «Urbi et Orbi», «Stephanos», «Все напевы») его метрика наиболее «спокойна» и «классична». [51] Новая и самая яркая вспышка брюсовских исканий в стихе падает уже на советское время: среди неклассических размеров начиная со сборника «В такие дни» можно обнаружить только единичные, строго урегулированные дольники: здесь полностью господствует чистая тоническая стихия (да и вполне традиционные ямбические метры изменяются теперь Брюсовым порой до неузнаваемости благодаря обилию несвойственных им сверхсхемных отягчений на слабых местах стиха). Правда, в эстетическом отношении стихи последних пяти сборников поэта гораздо слабее многих, написанных до революции: упорные поиски поэтического стиля, который мог бы стать созвучным эпохе и новым убеждениям недавнего «мэтра» русских символистов, оборвались неожиданной смертью Брюсова.

Сделанные нами общие замечания о метрической специфике неклассических размеров Брюсова и Блока вполне могут быть использованы уже при изучении индивидуальных особенностей стихотворного стиля обоих поэтов.

Историко-литературное значение охарактеризованных опытов Брюсова и Блока в деле канонизации и обогащения некласси-

---

[51] Ср.: Д. Е. Максимов. О стихе Брюсова. . . «Ученые записки Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена», т. 198, 1959.

ческих размеров русского стиха велико: они проложили путь Ахматовой и Цветаевой, Пастернаку и Багрицкому, Асееву и многим другим крупнейшим поэтам 20—60-х годов нашего столетия.

Поступательное движение русской неклассической метрики от Пушкина к Брюсову и Блоку, вкратце проанализированное нами, настолько очевидно в своих ведущих тенденциях и закономерностях, что, пожалуй, не нуждается в специальном заключительном резюме.

* * *

За пределами статьи остался подготовленный автором и сведенный в соответствующие статистические таблицы подробный сравнительный анализ эволюции равностопных силлабо-тонических размеров, строфически урегулированных неравностопных и астрофических вольных ямбов, хореев, трехсложников, в разной мере употреблявшихся Пушкиным, Лермонтовым, Некрасовым, Тютчевым, Фетом, Брюсовым и Блоком, что благодаря большому объему материала, видимо, требует другой публикации.

А. Н. КОЛМОГОРОВ

ПРИМЕР ИЗУЧЕНИЯ МЕТРА И ЕГО РИТМИЧЕСКИХ ВАРИАНТОВ[1]

1

В виде первого упражнения в изучении метра мы займемся очень простой метрической схемой

◡ — ⌒ ⌒ — ⌒ ⏊ (⌒), (1)

где приняты обозначения:

⏊ ударный слог,
⌒ безударный слог,
— сильный слог,
◡ слабый слог.

Различие между сильными и слабыми слогами в частном случае разбираемого сейчас метра сводится к соблюдению правила, сформулированного еще Тредиаковским и удовлетворительно объясняющего это различие для классического ямба и хорея (но не для классических трехсложных размеров): ударение на слабом слоге может стоять лишь в случае, если этот слог образует самостоятельное отдельное односложное слово. Сильные слоги могут быть ударными или безударными без ограничений.

Восьмой слог поставлен в схеме в скобки, так как мы будем рассматривать две разновидности схемы: с мужским окончанием

◡ — ⌒ ⌒ — ⌒ ⏊ (1_1)

[1] Статья является отрывком из незаконченной большой работы, которая мыслилась как руководство для начинающих заниматься стиховедением. Так как изучение метра (1) в стихах М. Цветаевой предшествовало в плане этой работы систематическому изложению общих вопросов и обзору классических метров, то попутно делаются общие замечания о ритмике стиха.

При подготовке к печати статья была несколько расширена. За некоторые добавления, проверку и помощь в окончательном оформлении статьи я благодарен А. Прохорову.

и с женским окончанием

$$\cup - \frown\frown - \frown \acute{-} \frown . \qquad (1_2)$$

Правила чередования стихов этих двух видов в стихотворениях М. Цветаевой, которыми мы займемся, определяются схемой чередования мужских и женских рифм. Например, при схеме четырехстишия *AbAb* (*A—A* — женская рифма, *b—b* — мужская) соответственно чередуются и две разновидности схемы (1).

Всего мы разберем 73 четырехстишия: 40 из 5-й, 6-й и 9-й главок «Поэмы конца» (1924) и 32, составляющих пять стихотворений цикла «Стол» (1933). Пример интересен и удобен по нескольким причинам.

1) Метрическая схема достаточно элементарна. Ее основные ритмические варианты немногочисленны и легко обозримы. Их разбор может служить хорошим введением в технику анализа, разработанную русскими стиховедами (Андреем Белым, Шенгели, Томашевским и другими) по преимуществу на материале четырехстопного ямба и других классических метров.

2) Метр воспринимается типичным читателем [2] как новый. Перед читателем не ставится задача в с п о м н и т ь уже знакомый метр и воспринимать данное стихотворение в окружении неизбежно возникающих в таком случае ассоциаций. Вместо этого предполагается, что читатель после нескольких первых стихов у с л ы ш и т наличие в них некоторой новой для него закономерности и будет вовлечен в постепенное все более тонкое овладевание ею.[3]

---

[2] Мы сознательно говорим здесь о «читателе». Стихи Цветаевой не принадлежат к роду тех произведений «агитатора, горлана-главаря» Маяковского, которые предполагают ч т е ц а, заранее усвоившего замысел поэта, и с л у ш а т е л я.

[3] Я оставляю в стороне вопрос о том, употреблялась ли наша схема до Цветаевой и какова ее история в поэтике самой Цветаевой. Можно думать, что постулируемый поэтом читатель не обязан опираться в своем восприятии на подобную априорную информацию. Впрочем, естественно думать, что интеллигентный читатель 20—30-х годов нашего века должен был иметь уже некоторую, хотя бы и неосознанную привычку к стихам, написанным в пределах общей схемы у р е г у л и р о в а н н о г о т р е х д о л ь н и к а:

$$0/2 - 1/2 - 1/2 \acute{-} 0/2.$$

О ней мы будем говорить далее. Наша схема является такой же ее специализацией, как и схема трехстопного ямба

$$\cup - \cup - \cup \acute{-} (\frown),$$

схема трехстопного анапеста

$$\cup\cup - \cup\cup - \cup\cup \acute{-} (\frown)$$

или еще более специализированная схема

$$\cup\frown - \frown\frown - \frown\frown \acute{-} (\frown)$$

трехстопного анапеста с разрешением «не метрических» ударений только на первом слоге. Например, стих «Соловьиного сада» Блока бесперебойно следует этой последней схеме (148 стихов).

3) Для Цветаевой типично увлечение построением своеобразных *строгих силлабо-тонических метров*. Это одно из проявлений ее восприятия поэтического творчества:

Мы спим — и вот, сквозь каменные плиты,
Небесный гость в четыре лепестка.
О мир, пойми! Певцом — во сне — открыты
Закон звезды и формула цветка.[4]

Таким образом, здесь мы имеем дело с поэтом, который воспринимал свою работу (цикл «Стол» посвящен именно работе поэта) как работу, приводящую к созданию ритма-образа, отливающегося в кристаллическую форму метра. Впрочем, в другом варианте близкая идея поисков единого «гула-ритма», вмещающего огромное содержание, которое можно разрабатывать в «нескольких больших поэмах», составляла одну из основ поэтики Маяковского.

То обстоятельство, что в случае Цветаевой мы имеем дело с масштабами более камерными, что каждая ее метрико-ритмическая тема достигает завершения и исчерпания на небольшом числе строк, делает именно ее творчество особенно удобным для анализа, значительно более легкого в этом случае, чем, скажем, неисчерпаемая проблема характеристики даже общих (пронизывающих творение Пушкина с начала до конца) свойств звучания стиха «Евгения Онегина».

Из 292 стихов наших 73 четырехстиший схема (1) нарушается лишь в трех (все они из «Поэмы конца»). Эти нарушения сводятся к удлинению или к сокращению анакрузы. В стихе

Белокурый сверкнул затылок. . . ⏑ ⏑ ⊥ ⌒ | ⌒ ⊥ | ⌒ ⊥ ⌒

анакруза двусложна. Два стиха с укороченной (нулевой) анакрузой заканчивают 9-ю главу «Поэмы конца». Так как формально эти два стиха могли бы быть трактованы и как стихи трехстопного ямба, я прошу читателя вслушаться в звучание предшествующих стихов:

. . . .
Махорочная затяжка.
Сплев, пожили значит, сплев.
. . . По сим тротуарам в шапку
Прямая дорога: в ров

И в кровь. Потайное око:
Луны слуховой глазок. . .
. . . .
И покосившись сбоку:
— Как ты уже далек!

Мне представляется, что инерция усвоенной ранее закономерности появления после первого сильного слога двусложного

---

[4] Марина Цветаева, Избранные произведения, «Библиотека поэта», Большая серия, М.—Л., 1965, стр. 133.

промежутка достаточно сильна, чтобы в стихе «Как ты уже далек!» несомненным сильным слогом был первый слог «Как». В предпоследнем стихе по тем же соображениям слог «И» хотя не становится ударным, но получает некоторую самостоятельность. Далее при статистике форм и вариантов ритма мы не будем учитывать эти три стиха. Поэтому, например, в табл. 1 общее число стихов равно 289.

2

Легко сообразить, что схема (1) допускает теоретически восемь различных способов расположения ударений:

1) ∪ —́ ∩ ∩ —́ ∩ —́ (∩)	$\bar{1}$) ∪́ —́ ∩ ∩ —́ ∩ —́ (∩)
2) ∪ — ∩ ∩ —́ ∩ —́ (∩)	$\bar{2}$) ∪́ — ∩ ∩ —́ ∩ —́ (∩)
3) ∪ —́ ∩ ∩ — ∩ —́ (∩)	$\bar{3}$) ∪́ —́ ∩ ∩ — ∩ —́ (∩)
4) ∪ — ∩ ∩ — ∩ —́ (∩)	$\bar{4}$) ∪́ — ∩ ∩ — ∩ —́ (∩)

Следуя терминологии Андрея Белого, будем называть их ф о р м а м и. Формы 4 и $\bar{4}$ в нашем материале не встречаются. Это обстоятельство не следует считать доказательством присутствия в замысле Цветаевой (том образе метра, который направлял ее выбор вариантов ритма отдельных стихов) специальных ограничений, не отраженных в схеме (1). Формы 4 и $\bar{4}$ могут реализоваться только в вариантах

4*а*) ∪ — ∩ ∩ — ∩ —́ (∩)
$\bar{4}$*а*) ∪́ | — ∩ ∩ — ∩ —́ (∩)

(вертикальная черта обозначает словораздел, в форме 4 словоразделов не может быть), а слов русского языка с пятью и шестью предударными слогами мало, общий же характер лексики Цветаевой таков, что слишком длинные слова появляются у нее редко, независимо от выбора метра.

Формы разбиваются на варианты в зависимости от расположения словоразделов. Всего вариантов, подсчитанных по четырем формам, 28. Они распадаются на 14 пар. Например, варианту

1*аа*) ∪ —́ | ∩ ∩ —́ | ∩ —́ (∩)

соответствует вариант

$\bar{1}$*аа*) ∪́ | —́ | ∩ ∩ —́ | ∩ —́ (∩),

отличающийся лишь дополнительным ударением на первом слоге и дополнительным словоразделом между первым и вторым слогом. В табл. 1 приведены слева схемы вариантов без ударения на первом слоге, а справа друг под другом выписаны примеры стиха данного варианта и стиха соответствующего варианта с ударением на первом слоге (с отягощением).

Из табл. 1 видно, что все возможные в пределах первых трех форм варианты ритма представлены в нашем материале, кроме вариантов 3*а* и $\bar{3}$*а*. Эти варианты содержат ритмическое слово с четырьмя предударными слогами. Кроме вариантов 3*а* и $\bar{3}$*а*, такие

Таблица 1

Ритмические варианты	Без ударения на первом слоге			С ударением на первом слоге			Сумма
	пример	число стихов		пример	число стихов		
		«Стол»	«Поэма конца»		«Стол»	«Поэма конца»	
1 ∪–́∩∩–́∩–́(∩)		**98**	**98**		**11**	**15**	**222**
aa ∪–́ | ∩∩–́ | ∩–́(∩)	Меня охранял как шрам...	13	17	Смерть. Жест. Никаких хотений...	1	4	35
ba ∪–́∩ | ∩–́ | ∩–́(∩)	Спасибо за то, что шел...	51	17	Лбом, локтем, узлом колен...	5	3	76
ca ∪–́∩∩ | –́ | ∩–́(∩)	Сомнамбулу. Битв рубцы...	3	11	Столп столпника, уст затвор...	3	2	19
ab ∪–́ | ∩∩–́∩ | –́(∩)	Схватясь за столовый кант .	7	33	Ты, — мой наколенный стол!...	1	1	42
bb ∪–́∩ | ∩–́∩ | –́(∩)	Под ношей, поклажу грез...	19	9	Тем был мне, что морю толп...	1	3	32
cb ∪–́∩∩ | –́∩ | –́(∩)	Мой письменный верный стол!	5	11	Цвет, собственной кровью полит...	—	2	18
2 ∪—∩∩–́∩–́(∩)		**—**	**3**		**1**	**2**	**6**
a ∪—∩∩–́ | ∩–́(∩)	Не похоронив — смеяться!...	—	2	Смерть — и никаких устройств!...	1	1	4
b ∪—∩∩–́∩ | –́(∩)	Не опровергайте! Месть...	—	1	Жизнь! — Как полководец римский...	—	1	2

Таблица 1 (*продолжение*)

<table>
<tr><th rowspan="3">Ритмические варианты</th><th colspan="3">Без ударения на первом слоге</th><th colspan="3">С ударением на первом слоге</th><th rowspan="3">Сумма</th></tr>
<tr><th rowspan="2">пример</th><th colspan="2">число стихов</th><th rowspan="2">пример</th><th colspan="2">число стихов</th></tr>
<tr><th>«Стол»</th><th>«Поэма конца»</th><th>«Стол»</th><th>«Поэма конца»</th></tr>
<tr><td>3 ∪–́∩∩—∩–́(∩)</td><td></td><td>14</td><td>29</td><td></td><td>4</td><td>14</td><td>61</td></tr>
<tr><td>a ∪–́ | ∩∩—∩–́(∩)</td><td>Нет</td><td>—</td><td>—</td><td>Нет</td><td>—</td><td>—</td><td>—</td></tr>
<tr><td>b ∪–́∩ | ∩—∩–́(∩)</td><td>Дубовый противовес...</td><td>5</td><td>6</td><td>Нет, вовсе их не пишите...</td><td>—</td><td>1</td><td>12</td></tr>
<tr><td>c ∪–́∩∩ | —∩–́(∩)</td><td>Строжайшее из зерцал!...</td><td>9</td><td>13</td><td>Так ширился — до широт...</td><td>1</td><td>3</td><td>26</td></tr>
<tr><td>d ∪–́∩∩— | ∩–́(∩)</td><td>Союзнически: союз!...</td><td>—</td><td>9</td><td>Льву ненависти, слону...</td><td>3</td><td>6</td><td>18</td></tr>
<tr><td>e ∪–́∩∩—∩ | –́(∩)</td><td>Ведь шахматные же пешки...</td><td>—</td><td>1</td><td>Рта раковинная щель...</td><td>—</td><td>4</td><td>5</td></tr>
<tr><td></td><td>Всего . .</td><td>112</td><td>130</td><td></td><td>16</td><td>31</td><td>289</td></tr>
</table>

ритмические слова содержат еще только варианты 2*а* и 2*б*. Их Цветаева употребляет всего три раза:

Не опровергайте! Месть. . .
— Не похоронив — смеяться!
(И, похоронив, смеюсь).

Ввиду такой редкости слов с четырехсложной предударной частью нет оснований считать отсутствие вариантов 3*а* и 3̄*а* указанием на дополнительное ограничение в самом замысле метра.[5]

Таким образом, схема (1) исчерпывает описание *метра* в смысле присутствующих в нашем материале нормативных ограничений выбора вариантов ритма. Все варианты, подчиненные этой схеме, воспринимаются как закономерные. Можно думать, что любой стих, подчиненный этой схеме, для Цветаевой был *метрически законным*.

Но метр живет в сознании и подсознании поэта не только в виде *закона*, исключающего одни варианты и разрешающего другие, но и в форме определенной системы предпочтений и тенденций, делающих одни ритмические варианты пригодными для частого употребления в спокойном повествовании, а другие — приспособленными для ритмического выделения отдельных стихов, групп стихов и т. д.

Трудно, например, счесть случайным, что из *трех* имеющихся в нашем материале стихов формы 2 *два* образуют концовку шестой главки «Поэмы конца». Это уже упоминавшиеся стихи:

— Не похоронив — смеяться!
(И, похоронив, смеюсь).

В «Поэме конца» имеется всего два стиха формы 2̄. И они тоже расположены рядом в последнем четырехстишии пятой главки:

Смерть — и никаких устройств!
— Жизнь! — Как полководец римский,
Орлом озирая войск
Остаток. — Тогда простимся.

Здесь очень выразителен переход от двух стихов формы 2̄ к двум стихам наиболее обычной формы 1. Заключительное «тогда простимся» ритмически подготовляется переходом к спокойной (уже по своей обычности) форме 1 в третьем стихе.

Объективное изучение «образа метра» естественно начинать со сравнения статистики употребления форм и вариантов с возможностями, предоставляемыми естественной ритмикой русской речи. Здесь мы не будем объяснять всю технику расчета «теоретических частот» форм и вариантов, ограничившись указанием, что

---

[5] В других стихотворениях Цветаевой, написанных тем же метром, нашлось пять стихов варианта 3*а*. Примеры:

Нежней и бесповоротней. . .
Вина не пересластил. . .

по замыслу это те частоты, которые получились бы в воображаемом случае, когда поэт совсем не чувствителен к выразительности форм и вариантов ритма, а стремится только к изложению задуманного «внезвукового» содержания без нарушений правил метра. Такие теоретические модели простейшей «естественной» реализации заданной метрической схемы рассчитываются исходя из частотного словаря «ритмических типов слов», составленного по тем или иным образцам прозаической речи. Приводимые далее «теоретические частоты» рассчитаны А. Прохоровым на основе частотного словаря ритмических типов слов в «Пиковой даме» Пушкина. По имеющемуся опыту другой выбор исходного частотного словаря может изменить теоретические частоты форм и вариантов на 10—20%. Так что к дальнейшим сопоставлениям надо относиться с должной осторожностью.

Начнем с рассмотрения таблицы частот употребления ф о р м (в %), причем сначала объединим вместе все формы с данным числом ударений:

Т а б л и ц а 2

Формы	«Стол»	«Поэма конца»	Теоретическая модель
Четырехударные $\bar{1}$	8.6	9.3	2.9
Трехударные 1, $\bar{2}$, $\bar{3}$	80.5	70.8	48.0
Двухударные 2, 3	10.9	19.9	49.9

Очевидна тенденция к повышенной ударности стиха. Наличие этой общей тенденции делает непосредственное сопоставление нашей теоретической модели со стихом Цветаевой в полной таблице форм мало наглядным.

Т а б л и ц а 3

Формы	«Стол»		«Поэма конца»		Теоретический процент
	число стихов	в %	число стихов	в %	
1 . .	98	76.6	98	60.9	43.8
$\bar{1}$ . .	11	8.6	15	9.3	2.9
2 . .	—	0.0	3	1.9	3.5
$\bar{2}$ . .	1	0.8	2	1.2	1.3
3 . . .	14	10.9	29	18.0	45.6
$\bar{3}$	4	3.1	14	8.7	3.0
Всего . .	128	100.0	161	100.0	100.1
В том числе формы $\bar{1}$, $\bar{2}$, $\bar{3}$ с отягощением первого слога . .	16	12.5	31	19.3	7.2

Теоретические частоты форм 1 и 3 не должны удивлять читателя. По М. Л. Гаспарову,[6] в трехдольнике Адалис и Смелякова резко преобладают наши формы $\overline{1}$ и $\overline{3}$. Данные М. Л. Гаспарова по трехдольникам этих поэтов таковы (в процентах):[7]

	1	3	Остальные формы
Адалис	33.5	59.5	6.0
Смеляков	55.0	43.3	2.7

Форма 3, таким образом, вполне свойственна русскому языку. Если в стихе Цветаевой она остается сравнительно редкой, то это результат ее общего стремления к повышенной ударности.

Далее мы увидим, что в «Поэме конца» играют особую экспрессивную роль стихи формы $\overline{3}$.

Их в «Поэме конца» много не только по отношению к общему числу стихов, но и по отношению к числу трехударных стихов

$$\frac{14}{114}\cdot 100\% \simeq 12.3\%.$$

против теоретической нормы

$$\frac{3.0}{48.1}\cdot 100\% \simeq 6.2\%.$$

Что касается цикла «Стол», то в нем основной тенденцией является резкое преобладание простейшей формы 1.

3

Изучение статистики словоразделов естественно вести отдельно в пределах каждой формы. Мы начнем со статистики словоразделов в формах 3 и $\overline{3}$, так как только в этой форме имеется длинный четырехсложный междуударный промежуток, в то время как в формах 1 и 2 междуударные промежутки не более чем двусложны.

Сделаем маленькое отступление. Еще Андрей Белый заметил, что в ямбе, где междуударные промежутки (между метрическими ударениями) состоят из одного, трех, пяти или семи слогов, перенос словораздела на один слог производит лишь впечатление легкой нюансировки стиха:

На зе́ркальном паркете зал, ◡ –́ ◡ – | ◡ –́ ◡ –́
У моря на граните скал... ◡ –́ ◡ | – ◡ –́ ◡ –́

---

[6] См.: М. Л. Гаспаров. Статистическое обследование русского трехударного дольника. «Теория вероятностей и ее применения», т. VIII, вып. 1, 1963.

[7] Статистика Гаспарова не учитывает характер анакруз и отягощения на анакрузе, т. е. наши формы $\overline{1}$ и $\overline{3}$ включены соответственно в формы 1 и 3.

Но перенесение словораздела на три слога создает резкий контраст даже при тождественности расположения ударений:

Часов однообразный бой, ∪ –́ | ∪ – ∪ –́ ∪ –́

Томительная ночи повесть... ∪ –́ ∪ – ∪ | –́ ∪ –́ ∩

С другой стороны, любой пропуск метрических ударений затрудняет восприятие метра. При различных расположениях словоразделов это затруднение различно. У поэтов, стремящихся избегать слишком большого ослабления «метричности» стиха, это приводит к некоторым инстинктивно или сознательно проводимым ограничениям. Такие ограничительные тенденции бывают особенно сильны в отношении расположения словоразделов в пятисложных промежутках. Вопрос этот давно обстоятельно изучался Шенгели и Томашевским.

Приведем здесь небольшую табл. 4 числа стихов со словоразделами типов

a) . . . –́ | ∪ – ∪ – ∪ –́ . . .
b) . . . –́ ∪ | – ∪ – ∪ –́ . . .
c) . . . –́ ∪ – | ∪ – ∪ –́ . . .
d) . . . –́ ∪ – ∪ | – ∪ –́ . . .
e) . . . –́ ∪ – ∪ – | ∪ –́ . . .
f) . . . –́ ∪ – ∪ – ∪ | –́ . . .

в «Маленьких трагедиях» Пушкина (по Шенгели) и в пятистопных ямбах Багрицкого (по подсчету Н. Г. Рычковой).

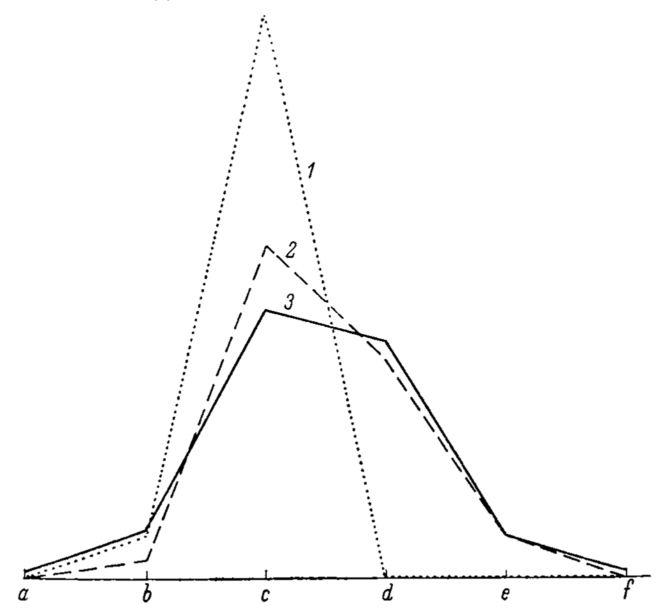
Таблица 4

	a	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*	Всего
Пушкин:							
стихов	—	2	28	—	—	—	30
в %	0	6.7	93.3	0	0	0	100
Багрицкий:							
стихов	—	2	34	22	4	—	62
в %	0	3.2	54.7	35.6	6.5	0	100
Теоретически (в %)	1.4	8.1	44.2	38.6	6.8	0.8	100

Неслучайность различий очевидна. Небольшие возможные расхождения между интерпретацией стиха Шенгели и Рычковой здесь ничего не могут изменить (в более тонких случаях при сопоставлении результатов подсчетов, сделанных разными лицами, нужна осторожность).

Выше уже отмечалась некоторая условность «теоретических» частот. Особенно ненадежны частоты крайних вариантов. При дру-

гом выборе исходной статистики ритмических типов слов мы могли бы для варианта *a* вместо 1.4% получить, скажем, 1.0 или 2.0%. Но общий характер кривой теоретических частот (см. рисунок) достаточно надежен.



Кривые частот словоразделов в пятисложном промежутке.

1 — Пушкин; *2* — Багрицкий; *3* — теоретическая кривая.

Вывод очевиден: Багрицкий пользуется возможностями русского языка свободно в пределах выше сформулированных требований метра

∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —́ (⌒),

быть может, лишь с небольшой тенденцией избегания крайних вариантов,[8] Пушкин же в соответствии с традицией, восходящей к Державину (Ломоносов еще не знал этого ограничения) и в меньшей степени соблюдавшейся Жуковским, тщательно избегает словоразделов, сдвинутых направо далее промежутка между вторым и третьим безударным слогом, предпочитая именно этот промежуток.

Вернемся к Марине Цветаевой и составим небольшую табл. 5 для изучения ее отношения к словоразделам в четырехсложных промежутках.

---

[8] Впрочем, в четырехстопных ямбах Багрицкий дважды употребляет и вариант *a*:

Гляжу, близ Елисаветграда. . .
Простой и необыкновенный. . .

Таблица 5

Варианты третьей формы	a	b	c	d	e	Всего
Число стихов без отягощения	—	11	22	9	1	43
в %	0.0	25.6	51.2	20.9	2.3	100.0
Число стихов с отягощением	—	1	4	9	4	18
в %	0.0	5.6	22.2	50.0	22.2	100.0
Теоретически (в %)	2.7	28.0	46.4	21.2	1.7	100.0

Примечание. Теоретические вероятности указаны для стихов без отягощения. Различия в этих вероятностях для стихов с отягощением и без отягощения с мужским и женским окончаниями весьма незначительны.

Статистика очень скромна по объему материала, но вывод напрашивается: в стихах без отягощения Цветаева приблизительно следует естественным возможностям языка, но в стихах с отягощением усиленно сдвигает словораздел к концу стиха.

Интересно отметить, что стихи вариантов *d* и *e* имеют чаще, чем другие варианты 3-й формы, на первом слоге сильное ударение. Так как они в большинстве очень выразительны, приводим их все начиная с наиболее парадоксального (теоретическая частота внутри формы 3 лишь 1.3%) варианта 3*e*:

Рта раковинная щель . . .
. . . . (С носилок
Так раненые — весну!) . . .
В час сладостного бесчинства . . .
Съем. (Вкрадчивее и тише: . . .)
Жест занавеса. Реченье. . .
Вопль вспоротого нутра. . .
Лязг. Вскинутая доска. . .
Льву ненависти, слону. . .
Стол — сбрасывавший в поток!. . .
Стол, выстроивший в столбцы. . .
Им отданную же шпагу. . .
Жест, делающий вам честь. . .
Жест, скручивающий в жгут. . .

Скопление «бесчинств», угрозы съесть, сбрасывания в поток, «льва ненависти», раненых и т. д. — здесь отчасти связаны с тем, что в пределах нашего метра подобные бурные мотивы у Цветаевой по преимуществу требуют столкновения ударений на первых двух слогах. Но особенно тяготеют эти мотивы именно к вариантам, в которых за столкновением двух ударений следует достаточно длинный ряд безударных слогов, не прерываемых словоразделом:

$\acute{-} \mid \acute{-} - - -$

Возникающая таким образом связь между отягощением в начале стиха и поздним словоразделом еще более наглядно видна из табл. 6.

Таблица 6

Варианты третьей формы	Без отягощения	С отягощением	Всего
b и *c* .	33	5	38
d и *e* .	10	13	23
Всего . .	43	18	61

Число стихов форм 2 и $\bar{2}$ явно недостаточно для статистического изучения. Остается поэтому рассмотреть статистику словоразделов в формах 1 и $\bar{1}$. Начнем с наиболее многочисленной формы 1. Уже при беглом просмотре табл. 1 обращает на себя внимание обилие стихов варианта *ba* в цикле «Стол» и стихов варианта *ab* в «Поэме конца». Различие столь велико, что естественно провести раздельное изучение цикла «Стол» и «Поэмы конца». В обоих случаях мы имеем по 98 стихов формы 1, так что сопоставление достаточно наглядно и без процентного пересчета.

Таблица 7

	«Стол»			«Поэма конца»		
	a	*b*	сумма	*a*	*b*	сумма
a	13	7	20	17	33	50
b	51	19	70	17	9	26
c	3	5	8	11	11	22
Всего . .	67	31	98	45	53	98

Мы видим, что преобладание в цикле «Стол» варианта *ba* связано с общим преобладанием словораздела *b* в первом промежутке и словораздела *a* во втором. Если мы попробуем рассчитать ожидаемое число стихов варианта *ba* исходя из гипотезы, что словоразделы первого промежутка комбинируются со словоразделами второго промежутка «на удачу» по закону умножения вероятностей,[9] то получим

$$\frac{70 \cdot 67}{98} = 47.8,$$

[9] Возможен более строгий подход к делу исходя из частот вариантов в теоретической модели нашего метра, но он приведет качественно к тому же результату.

т. е. немного меньше наблюденного числа стихов варианта *ba*.

Есть, однако, соображение, лежащее за пределами статистики, которое заставляет меня предполагать, что действующей силой здесь является пристрастие автора именно к варианту *ba*. Дело в том, что к нему принадлежат характерные стихи

Спасибо за то, что шел. . .
Спасибо, что ног не гнул. . .
Спасибо, что нес и нес. . .
Спасибо за то, что стал. . .
Спасибо, что рос и рос. . .
Спасибо за то, что в след. . .
Спасибо за то, что блюл. . .
Спасибо за то, что — стол. . .
Спасибо тебе столяр. . .

Я имею в виду не само число этих стихов (их всего девять и без них в цикле «Стол» остается 42 стиха варианта 1*ва* против 17 в «Поэме конца»), но естественную гипотезу, что эти определяющие для темы цикла стихи сделали и ритмическую комбинацию

∪ —́ ∩ | ∩ —́ | ∩ —́

ритмическим лейтмотивом всего цикла.

В «Поэме конца» наиболее выдающейся особенностью является повышенная частота словораздела *a* в первом промежутке. Она сильнее проявляется в комбинации со словоразделом *b* во втором промежутке, но и при словоразделе *a* во втором промежутке пропорция

$$\frac{a}{b+c} = \frac{17}{17+11} \simeq 0.61$$

для первого промежутка заметно отличается от теоретической (т. е., вытекающей из свойств русского языка) пропорции

$$\frac{a}{b+c} \simeq 0.42.$$

На эту тенденцию накладывается еще особое пристрастие к варианту 1*ab*. Стихи этого варианта скопляются до ш е с т и подряд:

. . . .
— И прежде всего одна

Постель. — Вы хотели пропасть	∪ —́	∩ ∩ —́ ∩	—́ ∩
Сказать? — Барабанный бой	∪ —́	∩ ∩ —́ ∩	—́
Перстов. — Не горами двигать!	∪ —́	∩ ∩ —́ ∩	—́ ∩
Любовь, это значит... — Мой.	∪ —́	∩ ∩ —́ ∩	—́
Я вас понимаю. Вывод?	∪ —́	∩ ∩ —́ ∩	—́ ∩
Перстов барабанный бой	∪ —́	∩ ∩ —́ ∩	—́
Растет...			

Стихов формы $\bar{1}$ слишком мало для того, чтобы относящаяся к ним статистика вариантов заслуживала слишком подробного обсуждения. Отмечу только, что по-прежнему в цикле «Стол» 45% стихов варианта $\bar{1}$*ba*, а в «Поэме конца» только 20%.

4

Следуя рекомендуемой нами общей методике изучения ритмики стиха, после анализа статистики форм и вариантов отдельных стихов следует рассмотреть особенности **расположения** стихов различного ритмического строения. Это рассмотрение естественно соединить с рассмотрением расположения **переносов** из стиха в стих и из строфы в строфу.

Наиболее яркие черты ритмического строения изучаемых главок «Поэмы конца» и стихотворений из цикла «Стол» изображены на схемах I и II (см. приложение).

Умение составлять такие схемы, не загроможденные деталями, по-видимому, весьма существенно при формальном анализе ритмического рисунка стихотворения в целом. Необходимо, чтобы в схеме были указаны лишь те элементы, которые определяют общий характер движения ритма. Но не менее необходимо, чтобы наиболее существенные особенности, формирующие общее впечатление от отдельных строф (у нас четырехстиший), были указаны с должной полнотой.

Чередование форм отдельных стихов (в указанном выше техническом смысле слова) является со времени работ Андрея Белого обычным первым приближением к решению задачи составления общей схемы стихотворения. Из вариантов мы отметили в схемах только варианты формы 3 ввиду их особой выразительности.

Но можно было заранее думать, что в построении ритма строф у Цветаевой большое значение имеют переносы из стиха в стих и из строфы в строфу и наиболее сильные паузы, особенно в разбираемых главках из «Поэмы конца», значительная часть которых занята отрывистым диалогом.

Мы отдали некоторое предпочтение формам и вариантам, так как они непосредственно связаны с интерпретацией правил нашего метра. На распределение пауз и переносов наш метр не накладывает никаких ограничений.

Но игру пауз и переносов в первом приближении было необходимо отметить. Мы отметили горизонтальной чертой наиболее глубокие паузы между строфами — разделяющие вполне законченные периоды. Эти паузы даже несколько более сильные, чем паузы, «соответствующие точке» в терминологии Томашевского. С другой стороны, мы отметили знаком) несомненные переносы из строфы в строфу (отсутствие паузы, «соответствующей запятой», по Томашевскому). Ритм Цветаевой всегда очень контрастен, так что указание лишь крайних случаев неплохо характеризует его общий рисунок.

Шестая глава «Поэмы конца» написана перемежающимися четырехстишиями нашего метра и трехстишиями и одним четырехстишием двустопного дактиля. Они обозначены

ДДД и *ДДДД*.

Знаки

$+$ и $\sim$

указывают на некоторые добавочные элементы ритма, появляющиеся при переходе от нашего метра к дактилю. Читатель может сам посмотреть, в чем они выражаются.

Схемы говорят сами за себя. Неслучайность ряда обстоятельств очевидна. Укажем, например, что из шести появлений форм 2 и $\bar{2}$ четыре соединены в пары, помещенные в заключительных четырехстишиях двух глав, причем пары однородны (2 2 и $\bar{2}$ $\bar{2}$) и соседствуют с парами же 1 1 и 3 3.

Обратим внимание на начало разработки метра. Цветаева в первом стихотворении цикла «Стол», как заботливая нянька, вводит читателя в постижение возможностей ее метра. В первых двух строфах метр дается в чистом виде. В третьей строфе вводится ускорение 3 в самом обычном и «легком» симметричном варианте 3*c*, сохранение чистой формы метра подтверждается двумя средними стихами, а затем, в заключение, снова дается стих типа 3 с тем же самым легким словоразделом. В четвертой строфе

Всем низостям — наотрез!
Дубовый противовес
Льву ненависти, слону
Обиды — всему, всему.

вдруг все испытанные уже способы варьирования метра собираются вместе, при этом впервые появляется отягощение (ударение на первом слоге) в третьем стихе, но все разрешается четвертым стихом чистого метра. Стоит еще обратить внимание на то, что сначала появляется испытанный вариант *c* третьей формы, а потом демонстрируются два смежных — *b* и *d*.

Еще более интересны наблюдения над употреблением редких форм, редких вариантов и переносов из строфы в строфу в «Поэме конца». Обращу, например, внимание на то, что непрерывный ряд переносов из строфы в строфу в начале шестой главки опирается на четырехкратное повторение варианта 3*c* в третьем стихе строфы:

Вы женщинам, как бокал,
Печальную честь ухода
Вручаете. . .
Любовнице как букет
Кровавую честь разрыва
Вручающий. . .
Сказали вы? (Как платок
В час сладостного бесчинства
Уроненный. . .
Противнику — как трофей
Им отданную же шпагу
Вручать!. . .

Возрастание напряжения в этой цепи не вмещающихся в строфу синтаксически и ритмически сходных построений подчеркивается тем, что в последних двух звеньях цепи четвертый стих строфы тоже приобретает форму 3 со сдвинутыми к концу стиха словоразделами (сначала 3*d*, а затем 3*e*), об особой выразительности которых я уже говорил ранее.

Цепь заканчивается в шестой строфе, где третий стих сохраняет форму 3. Но за ним нет переноса в следующую строфу, а в первом стихе седьмой строфы заключительное

Не опровергайте! Месть . . .

дается в форме 2.

Таким образом, оказывается, что в с е п я т ь стихов форм 2 и $\bar{2}$ в «Поэме конца» расположены специально мотивированным образом. О двух парах таких стихов в конце главок уже говорилось. Теперь же мы познакомились с мотивировкой исключительности пятого.

Своеобразно звучание единственного четырехстишия с т р е м я стихами формы 3. Его особый, певучий характер подчеркнут внутренними рифмами (Синая—Смывая—волосяная и мех—утех—для всех):

Все заповеди Синая
Смывая — менады мех! —
Голконда волосяная,
Сокровищница утех —
(Для всех!). . .

На схемах I и II не получили отражения наши наблюдения, касающиеся словоразделов в стихах формы 1. Здесь мы имеем дело с ритмическими особенностями стиха, которые делаются ощутимо выразительными лишь при их повторении в ряде последовательных стихов. При записи в схемах I и II целого четырехстишия в одной строчке эти особенности трудно изобразить с должной наглядностью. Они делаются наглядными при развернутой записи ритма, в которой совпадение положения словоразделов в последовательных стихах может быть отмечено при помощи сплошных вертикальных линий.

Рассмотрим такого рода запись ритма всего четвертого стихотворения цикла «Стол», где 10 из 16 стихов (62.5%) принадлежат основному варианту 1*ba*. К этим стихам примыкают еще два стиха варианта $\bar{1}$*ba*, так что только в четырех стихах прерывается хотя бы одна из цепей — словоразделов после третьего слога (отсутствуют в двух стихах) и после пятого слова (отсутствуют тоже в двух стихах):

1. ◡ —́ ◠ | ◠ — ◠ —́   3 *b* !
◡ —́ ◠ | ◠ —́ | ◠ —́ $\underline{b}a$
◡́ | —́ ◠ | ◠ —́ | ◠ —́ $\bar{1}$ *ba*
◡́ | — ◠ ◠ —́ | ◠ —́   2 *a* !

2. ∪ ⊥́ ∩ | ∩ ⊥́ | ∩ ⊥́ *ba*
∪ ⊥́ ∩ | ∩ ⊥́ | ∩ ⊥́ *ba*
∪ ⊥́ ∩ | ∩ ⊥́ ∩ | ⊥́ *bb*
∪ ⊥́ ∩ | ∩ ⊥́ | ∩ ⊥́ *ba*

3. ∪ ⊥́ ∩ ∩ | ⊥́ | ∩ ⊥́ *ca*
∪ ⊥́ ∩ | ∩ ⊥́ | ∩ ⊥́ *ba*
∪ ⊥́ ∩ | ∩ ⊥́ | ∩ ⊥́ $\overline{ba}$
∪́ | ⊥́ ∩ | ∩ ⊥́ | ∩ ⊥́ $\overline{1}$ *ba*

4. ∪ ⊥́ ∩ | ∩ ⊥́ | ∩ ⊥́ *ba*
∪ ⊥́ ∩ | ∩ ⊥́ | ∩ ⊥́ *ba*
∪ ⊥́ ∩ | ∩ ⊥́ | ∩ ⊥́ *ba*
∪ ⊥́ ∩ | ∩ ⊥́ | ∩ ⊥́ *ba*

Подчеркнем, что первое четырехстишие сильно выделяется своим ритмическим разнообразием: начинается вариантом третьей формы, а кончается вариантом второй и имеет два стиха с дополнительными ударениями. Три остальных четверостишия составлены из стихов формы 1, причем семь последних стихов относятся к одному и тому же варианту первой формы.

К концу стихотворения ритм приобретает поистине «столовую» устойчивость, которая окончательно закрепляется в заключительном, пятом стихотворении:

1. ∪ ⊥́ ∩ ∩ | ⊥́ ∩ | ⊥́ *cb*
∪ ⊥́ ∩ | ∩ ⊥́ | ∩ ⊥́ *ba*
∪ ⊥́ ∩ | ∩ ⊥́ | ∩ ⊥́ *ba*
∪ ⊥́ ∩ | ∩ ⊥́ | ∩ ⊥́ *ba*

2. ∪ ⊥́ | ∩ ∩ ⊥́ | ∩ ⊥́ *aa*
∪ ⊥́ ∩ | ∩ ⊥́ | ∩ ⊥́ *ba*
∪ ⊥́ ∩ | ∩ ⊥́ | ∩ ⊥́ *ba*
∪ ⊥́ ∩ | ∩ ⊥́ | ∩ ⊥́ *ba*

В «Поэме конца» расположение словоразделов значительно свободнее. Отмеченное выше скопление идущих подряд ш е с т и стихов варианта $1ab$ следует признать неслучайным даже на фоне общего пристрастия автора поэмы к этому варианту. Если исходить из допущения, что наш вариант имеет вероятность 33/161 (в соответствии с его частотой), то при полной случайности комбинирования вариантов вероятность того, что данный стих окажется начальным в последовательности не менее шести стихов этого варианта, равна

$$\frac{161-33}{161}\left(\frac{33}{161}\right)^6 = 0.00006,$$

т. е. одна такая последовательность появлялась бы в среднем один раз на 16 667 стихов.

Вопрос о выразительной значимости расположения словоразделов в стихах первой формы «Поэмы конца» заслуживает дальнейшего изучения. Замечу, однако, что по моему убеждению традиции классической русской поэзии заключались в том, что чередование словоразделов в к о р о т к и х м е ж д у у д а р н ы х п р о м е-

жутках чаще всего не преследовало специальных задач придания стиху какой-либо особой «выразительности», кроме ощущения свободы ритмического построения с прихотливой сменой вариантов.[10]

Заключение

Мы видим, что в цикле «Стол» и в «Поэме конца» реализованы два заметно различных «звуковых образа» нашего метра. В цикле «Стол» все построено на резком преобладании основной формы 1, на фоне которой лишь изредка появляются формы $\bar{1}$ и 3 (примерно в равном количестве). Форма $\bar{3}$ встречается всего четыре раза, Форма $\bar{2}$ — только один раз, а форма 2 вовсе не встречается. В пределах формы 1 выделяется вариант 1*ba* — своего рода лейтмотив всего цикла.

В «Поэме конца» тенденция к повышенной ударности стиха несколько слабее за счет почти двойной (по сравнению с циклом «Стол») частоты формы 3. Сильно повышена частота всех форм с ударением на первом слоге. Использованы все шесть форм. Редкие формы образуют своеобразные выразительные комбинации: концовки глав со схемами $\bar{2}$ $\bar{2}$ 1 1 и 3 3 2 2 и т. п.[11] Расположение словоразделов значительно подвижнее, со специальным пристрастием к поздним словоразделам в четырехсложных промежутках в форме 3, а в первой форме — к раннему словоразделу в первом междуударном промежутке и позднему — во втором.

Дополнение

Первое, четвертое и пятое стихотворения из цикла «Стол» написаны сплошь стихами нашей метрической схемы с мужскими окончаниями и рифмовкой по схеме *aabb*. Таким обра-

---

[10] Предостерегал от поисков смысловой интерпретации всех деталей звукового строения стихотворной речи Л. В. Щерба. Такой точке зрения не противоречат наблюдения, показывающие, что спорадически распределение словоразделов даже в односложных междуударных промежутках отклоняется достаточно четко от естественной хаотичности, чтобы нести существенную смысловую нагрузку. Пример:

Одним дыша, одно любя,	∪ ⁻́ | ∪ ⁻́ | ∪ ⁻́ | ∪ ⁻́ |
Как он умел забыть себя!	∪ ⁻́ | ∪ ⁻́ | ∪ ⁻́ | ∪ ⁻́ |
Как взор его был быстр и нежен...	∪ ⁻́ | ∪ ⁻́ | ∪ ⁻́ | ∪ ⁻́ ⌒

[11] Впрочем, в цикле «Стол» обращают на себя внимание четырехстишия с комбинациями форм

3 3 $\bar{3}$ 1
3 $\bar{1}$ 3 $\bar{1}$
3 1 $\bar{1}$ $\bar{2}$
$\bar{1}$ $\bar{1}$ 1 $\bar{1}$

зом, ни метрическая схема всего стихотворения, ни схема рифм не мешают считать стихотворение написанным двустишиями, вопреки графическому оформлению автора, разбившего стихотворения на четырехстишия.

Вопрос о формальном определении строфы много обсуждался в стиховедческой литературе. Некоторые ревнители чистоты метода и «формальной строгости» анализа склонны были бы отрицать реальность в наших стихотворениях строф из четырех стихов каждая, объявив, что автор сам себя не понял и напрасно велел печатать стихотворение разбитым на четырехстишия.

В «Поэме конца», где четырехстишия хорошо держатся при помощи перекрестных рифм, мы видим довольно большие куски с усиленными переносами из четырехстишия в четырехстишие. Такое контрастное употребление схемы рифм и естественного членения речи на периоды и предложения хорошо известно в поэзии. В русскую поэзию оно введено, кажется, Жуковским. Например, в «Письме к*» (1814) отрывок из двадцати семи стихов начиная со стиха

День почтовой есть день мученья. . .

до стихов с явственной заключительной, разрешающей интонацией

Зато всегда, всегда болтлив
Когда твои воображаю
Столь драгоценные черты,
И сам себе изображаю,
Сколь нежно мной любима ты —

содержит семь (если не восемь) законченных предложений, но построен так, что следующее предложение всегда соединено рифмой с предыдущим. Аналогично положение в первых шести строфах шестой главки «Поэмы конца». Синтаксически эти двадцать четыре стиха представляют собою цепь коротких самостоятельных предложений. Но все пять переходов из строфы в строфу являются переносами в самом строгом понимании этого слова.

В цикле «Стол» переносов из строфы в строфу меньше; в нашей схеме II указаны только шесть на двадцать семь переходов от строфы к строфе (в пределах одного стихотворения). В стихотворениях цикла с перекрестной рифмовкой по схеме *AbAb* (стихотворения 2-е и 3-е) имеется, кроме того, тенденция к самостоятельности двустиший. Пользуясь несколько условной методикой Томашевского, я составил для этих двух стихотворений такую табличку:

Таблица 8

Сила паузы	В четверостишии между стихами			Между смежными четверостишиями
	1-м и 2-м	2-м и 3-м	3-м и 4-м	
0	10	1	4	3
1	2	3	7	3
2	3	2	3	1
3	—	9	1	6
Всего случаев	15	15	15	13
Средняя сила паузы . .	0.53	2.27	1.07	1.92

Примечание. 0 — отсутствие паузы (перенос), 1 — пауза «силы запятой», 2 — пауза «силы точки с запятой», 3 — пауза «силы точки».

Различие между 2.27 и 1.92 статистически незначимо. Данные таблички можно резюмировать так: имеется заметная тенденция к синтаксической замкнутости двустиший. Четырехстишия не обладают бóльшей синтаксической замкнутостью, чем двустишия.

Радикально отлично положение в стихотворениях 1-м, 4-м и 5-м, рифмованных по схеме *a a b b*. Для них составленная по той же системе табличка приобретает вид:

Таблица 9

Сила паузы	В четверостишии между стихами			Между смежными четверостишиями
	1-м и 2-м	2-м и 3-м	3-м и 4-м	
0	3	11	8	3
1	5	6	5	2
2	9	—	3	2
3	—	—	1	7
Всего случаев . . .	17	17	17	14
Средняя сила паузы .	1.35	0.35	0.82	1.93
Средняя квадратическая ошибка оценки силы паузы	0.58	0.12	0.85	0.33

Объем выборок мал. Поэтому к результатам надо относиться с осторожностью. Но сходство с наблюдением Томашевского над распределением пауз во втором четырехстишии строф «Евгения Оне-

гина» кажется знаменательным. Наиболее тесно связаны между собой второй и третий стих (средняя сила паузы 0.35). Поэт стремится восстановить единство четырехстишия, рифмованного по двустишиям, избегая паузы между этими двустишиями!

ПРИЛОЖЕНИЕ

Схема I[12]

«Поэма конца»

Гл. 5. (*a B a B*)

1) 1 1 1 3_c
2) 3_b 1 1 $\bar{1}$
3) 1 $\bar{1}$ 3_d 3_c
4) 3_b 1 1 1
5) 1 1 1 1
6) 1 $\bar{1}$ 1 1
7) 1 1 1 1
8) $\bar{3}_e$ 1 1 1
9) 1 1 1 1
10) 1 1 1 1
11) 3_c $\bar{1}$ 1 $\bar{3}_c$
12) 1 1 1 1
13) $\bar{2}$ $\bar{2}$ 1 1

Гл. 6, *А*. (*a B a B*)

1) 3_c 1 1 1
2) 3_b $\bar{1}$ 3_c 1
3) 1 1 3_c 1
4) 1 1 3_c $\bar{3}_d$
5) 1 $\bar{1}$ 3_c $\bar{3}_e$
6) 1 1 3_b 1
7) 2 3_c $\bar{3}_e$ 1
8) 1 $\bar{1}$ 1 1
9) 1 $\bar{1}$ 3_d 1
10) 1 3_d $\bar{3}_d$ 1
11) 1 $\bar{1}$ 3_c 1
12) 1 $\bar{3}_d$ 1 $\bar{3}_b$ +

Д Д Д
Д Д Д
Д Д Д
Д Д Д

Б. (*a B a B*)

1) 1 1 1 3_d
2) 1 $\bar{3}_d$ 1 $\bar{3}_c$ ∞

∞ *Д Д Д*
Д Д Д
Д Д Д
Д Д Д

В. (*a B a B*)

1) 1 1 3_b 1
2) 1 1 1 1 +

Д Д Д Д

Г. (*A b A b*)

1) 1 1 * 1
2) 3_d 1 3_b 3_d
3) 1 1 1 1
4) 1 1 1 3_c
5) 1 $\bar{1}$ 1 $\bar{3}_e$
6) 1 $\bar{1}$ 1 1
7) 3_c 3_d 2 2

Гл. 9 (*A b A b*)

1) 3_c $\bar{3}_d$ $\bar{1}$ 1
2) 3_d 1 3_e 1
3) $\bar{1}$ 1 $\bar{3}_c$ $\bar{3}_d$
4) 3_d $\bar{1}$ 1 1
5) 1 1 * *

---

[12] В этих схемах каждая цифра 1, 2, 3 обозначает стихотворную строку данной формы, а строка схемы соответствует стихотворной строфе. Знаком * обозначены стихи, не укладывающиеся в схему нашего метра (см. текст).

Схема II

«Стол»

1. (*a a b b*)	2. (*A b A b*)	3. (*A b A b*)	4. (*a a b b*)	5. (*a a b b*)
1) 1 1 1 1	1) 3_c 1 1 1	1) 3_c 1 1 1	1) 3_b 1 $\bar{1}$ $\bar{2}$	1) 1 1 1 1
2) 1 1 1 1	2) 1 1 1 1	2) 3_c 1 $\bar{1}$ 1	2) 1 1 1 1	2) 1 1 1 1
3) 3_c 1 1 3_c	3) 1 $\bar{3}_d$ 1 1	3) 1 1 1 1	3) 1 1 1 $\bar{1}$	
4) 3_c 3_b $\bar{3}_d$ 1	4) 1 3_c 1 3_b	4) 1 1 1 1	4) 1 1 1 1	
5) 1 1 1 1		5) $\bar{1}$ 1 3_c 1		
6) $\bar{3}_c$ 1 1 1		6) 1 1 1 1		
7) 1 1 1 1		7) 1 1 1 1		
8) 1 1 1 1		8) 1 1 1 1		
9) 1 $\bar{3}_d$ 1 1		9) 1 3_b 1 1		
10) $\bar{1}$ 1 $\bar{1}$ 1		10) 1 1 1 1		
11) 3_b 1 3_c $\bar{1}$		11) $\bar{1}$ $\bar{1}$ 1 $\bar{1}$		

ВЯЧ. ВС. ИВАНОВ

МЕТР И РИТМ В «ПОЭМЕ КОНЦА» М. ЦВЕТАЕВОЙ

I. Метры поэмы

«Поэма конца» Цветаевой принадлежит к числу русских поэм XX в., написанных разными метрами, сменяющими друг друга на протяжении всей вещи. Такое построение было чуждо поэмам Пушкина, Лермонтова и другим классическим поэмам XIX в., которые (за исключением отдельных опытов, например у Некрасова[1]) выдерживались в одном метре. Небольшие вставные фрагменты, например песни, написанные другим метром, в поэмах Пушкина и Лермонтова обычно не нарушают этого принципа. Начиная с таких ранних поэм Маяковского, как «Человек»,[2] принципы ритмической организации которых позднее развиты в «Про это», организующим принципом поэмы 20-х годов (ясно выраженным в «Двенадцати» Блока) становится смена метров в разных частях поэмы. Наиболее отчетливое выражение эта тенденция находит в «Поэме конца» Цветаевой и в «Лейтенанте Шмидте» Пастернака, причем (судя по признаниям самого Пастернака, в пору написания поэм о 1905-м годе говорившего о значении для него «Поэмы конца») первая поэма могла оказать косвенное влияние на метрическую структуру второй (хотя для «Лейтенанта

---

[1] «Полиметрические» поэмы и длинные стихотворения могут быть найдены либо у поэтов, предшествовавших окончательному оформлению этой основной традиции (Радищев, Катенин), либо у поэтов, частично отклонявшихся от нее («Восторг души», предположительно приписываемый Тургеневу, Никитин, «Цыганская венгерка» Ап. Григорьева и т. д.). Автор признателен А. Н. Колмогорову, Б. Ф. Егорову, Ю. М. Лотману и В. Е. Холшевникову за советы и указания.

[2] См. статью автора «Ритм поэмы Маяковского „Человек"» (сб. «Poetics. Poetyka. Поэтика», II. The Hague—Paris—Warszawa, 1966), продолжающую направление еще не опубликованных работ А. Н. Колмогорова о ритме «Про это» и «Во весь голос», доложенных на заседаниях семинара на механико-математическом факультете МГУ в 1961 и 1962 гг. (характеристика метров «Двенадцати» была дана в труде А. Н. Колмогорова «Метр как образ» в те же годы).

Шмидта» можно предположить и такие западноевропейские метрические образцы, как «Фауст»).[3] Следует подчеркнуть, что эта метрическая особенность «Поэмы конца» отличает ее от тех написанных в нашем веке больших поэм о любви, которые строением образов и ритмико-синтаксическим членением текста (характером переносов) иногда близко родственны цветаевской поэме; здесь нужно прежде всего назвать «La chanson du mal-aimé» Аполлинера, строго выдержанную в одном (вполне классическом) метре.

Ниже описываются метры, используемые в поэме.

1. Четырехстопный ямб. Чистым четырехстопным ямбом (вне чередований с трехстопным) написана почти вся 7-я главка поэмы (кроме последнего четверостишия), где выдержана схема перекрестной рифмовки с чередованием дактилической и мужской рифм. Нечетные четырехстопные ямбические строки с мужскими рифмами чередуются с четными трехстопными с женскими рифмами в 3-й главке и в последнем четверостишии 4-й главки.

2. Трехстопный ямб. Чистым трехстопным ямбом (вне сочетания с четырехстопным) написана третья часть 2-й главки («Конем, рванувшим коновязь») и вся 4-я главка (кроме последнего четверостишия). Во 2-й главке использована схема четверостиший с перекрестным чередованием дактилических и мужских рифм (как в четырехстопном и двустопном ямбе в 7-й главке), в 4-й главке каждая из пяти строф состоит из одного четверостишия с перекрестно чередующимися дактилическими рифмами и одного четверостишия с чередованием дактилических и мужских рифм. Строфическая схема этих глав заставляет вспомнить о трехстопном ямбе поэм Некрасова.[4] Женские рифмы встречаются только в тех строках трехстопного ямба, которые в 3-й и 4-й главках чередуются с четырехстопными (с мужскими рифмами). Строки четырехстопного ямба с мужскими рифмами, чередующиеся с трехстопными, в конце 4-й главки поэмы равносложны с предшествующими им трехстопными строками с дактилическими окончаниями. Самый переход от последовательности трехстопных строк к четырех- и трехстопным в конце 4-й главки можно сравнить с переходом от четырехстопного ямба к двустопному в конце 7-й главки.

3. Двустопный ямб. Двустопным ямбом написаны три четверостишия, каждое из которых заключает соответственно

---

[3] У раннего Пастернака (в особенности в первом издании «Поверх барьеров») можно найти и отдельные стихотворения (например, «Баллада» — «Бывает курьером на бóрзом...»), где сменяется несколько метров. Из таких стихотворений для сопоставления с Цветаевой особый интерес представляет первая редакция «Может статься так. . .», где вставка «Голос души» (позднее автором изъятая) имеет явные черты сходства с поэтикой Цветаевой.

[4] Следует заметить, что Некрасов — рядом с Державиным — назван Цветаевой как ее любимый поэт в «Ответе на анкету», хронологически близком к «Поэме конца». Ср. строфику цветаевского «Когда я буду бабушкой...».

7-ю, 8-ю и 11-ю главки поэмы. Четверостишия эти (как и описанные выше четверостишия чистого четырехстопного и трехстопного ямба) основаны на чередовании перекрестных дактилических и мужских рифм.

Кроме указанных трех четверостиший, строки двустопного ямба с мужскими окончаниями встречаются в закономерном чередовании со строками других метров в пределах правильно построенных четверостиший — в чередовании с двумя нечетными строками двустопного амфибрахия в последнем четверостишии 2-й части 2-й главки («Мой брат по беспутству»), где четные ямбические двустопные строки вводят ямбическую тему, продолжаемую трехстопным ямбом 3-й части, и в чередовании с четными строками цветаевского метра ◡—◡◡—◡—◡ в 9-й главке. Последний случай особенно показателен, так как здесь первая двустопная ямбическая строка («По-следний мост») явно продолжает двустопную ямбическую строку («В по-следний раз»), которой завершается предшествующая 7-я главка. Весь отрывок, написанный комбинацией двух указанных размеров, кончается нечетной ямбической двустопной строкой «Кон-ца. . . — Конец», за которой вновь следует четверостишие двустопного ямба.

Две строки одностопного ямба в качестве варианта строк двустопного хорея в сложном метрическом построении, описываемом ниже, встречаются в 11-й главке.[5] Не вполне ясные случаи, где можно видеть одностопные ямбические строки в других главках, указаны ниже.

4. Хорей. Для «Поэмы конца» характерно построение таких четверостиший хорея, где нечетные двустопные строки — обычно с дактилическими (или гипердактилическими) окончаниями — чередуются с четными трехстопными с мужскими окончаниями. Равносложность строк с дактилическими и мужскими окончаниями (нарушаемая, правда, гипердактилической рифмой) подчеркнута в первом же из этих четверостиший созвучием *на голо(ву)—наголо*:

Громом — *нá голову*,
Саблей — *наголó*.

Два четверостишия этого типа с гипердактилическими рифмами начинают 2-ю главку поэмы. Но в последнем из них завершающая строка с мужским окончанием двустопна («Слово: дом»).

Шесть четверостиший описанного типа составляют первую часть 12-й главки поэмы. В третьей строке первого четверостишия вместо двустопного хорея (как в первой строке) употреблен трехстопный: «Миновали пригород». Рифмы в нечетных строках первых трех четверостиший дактилические, появление гипердактили-

[5] Одностопный ямб, две строки которого («Кто рвет» и «В рубцах») встречаются в «Поэме конца» в комбинации с двустопным дактилем, использован в «Поэме заставы» Цветаевой в строках «Рай с драками» и далее.

ческих рифм в четвертом четверостишии связано с особой интонацией:

Эх, проигранное
Дело, господа!

Гипердактилическая рифма появляется и в последней нечетной строке этой части («Да не выгорело»).

Три сходных хореических четверостишия — с тем отличием, что вместо дактилических рифм в нечетных двустопных строках в них использованы женские, — входят в состав следующей (13-й) главки, где они чередуются — через одно — с хореическими же четверостишиями, в которых нечетные четырехстопные строки с женскими окончаниями сменяются четными трехстопными с дактилическими окончаниями. Последнее из четверостиший 13-й главки, написанных со сменой двустопных и трехстопных строк, содержит гипердактилические окончания в нечетных двухстопных строках, т. е. в нем поэт возвращается к той же строфической схеме, которой подчинен хорей в 12-й главке.

Пятистопным хореем написано одно четверостишие поэмы, начинающее собой вторую половину 10-й главки (после первой амфибрахической половины). Для пятистопного хорея этого четверостишия (написанного с перекрестным чередованием женских и мужских рифм) характерна обязательность словораздела после 5-го слога, разделяющего строку на две неравные части. В двух последних строках этот словораздел совпадает с синтаксической паузой.[6]

Кроме перечисленных мест поэмы, написанных чистым хореем, хорей в двух первых главках использован в сочетании с другими метрами для построения сложных метров. В 1-й главке двустопным хореем с мужскими окончаниями написаны все четные строки (всего 20), чередующиеся с нечетными строками правильного трехдольника с женскими окончаниями.

В первом четверостишии второй части следующей (2-й) главки две четные хореические строки с мужскими окончаниями сочетаются с двумя нечетными амфибрахическими, имеющими дактилические окончания.

В 11-й главке четные двустопные хореические строки с мужскими окончаниями входят в состав четырех четверостиший, где они чередуются с нечетными двустопными дактилическими с дакти-

---

[6] Ср. в народном хореическом десятисложнике такие строки, как «Вы куда пошли да по дороге», «Эти люди шли да не простые» (из былины «Путешествие Вавилы со скоморохами») и т. д. Следует заметить, что словесные темы указанного четверостишия близки к тому тематическому кругу, который очерчен для русского народного и литературного 5-стопного хорея в статье: К. Тарановский. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики. «American contributions to the Fifth International Congress of slavists». The Hague, 1963.

лической рифмой (в двух случаях вместо двустопного хорея выступает одностопный ямб).

5. Двустопный амфибрахий. Двустопным амфибрахием написана первая часть 10-й главки поэмы, где после трех чередующихся двустиший с попарными дактилическими и мужскими рифмами следует восемь четверостиший, в семи из которых дактилические перекрестные рифмы в нечетных строках чередуются с мужскими в четных. В одном четверостишии (шестом) все четыре перекрестные рифмы дактилические. Отрывок кончается одной нерифмующейся строкой с дактилическим окончанием (в отрывок входит и одна строка — после второго четверостишия, оборванная на полуслове: «Тот кофе. . .»).

Четверостишиями двустопного амфибрахия с чередованием женских и мужских рифм написана 14-я главка поэмы (всего восемь четверостиший).

Кроме указанных двух частей, написанных целиком двустопным амфибрахием, строки двустопного амфибрахия использованы, как уже указывалось выше, во второй части 2-й главки в сочетании с двустопным хореем и двустопным ямбом.

Как двустопный амфибрахий с выделенным первым слогом следует рассматривать 11 четных строк с мужскими окончаниями, сочетающиеся с нечетными логаэдическими строками размера —◡◡—◡◡—◡— в последней части 12-й главки (в метр амфибрахия не укладывается лишь первая из четных строк этого отрывка — «Вне! Перешед вал!»).

Как двустопный амфибрахий такого же типа выглядит и последняя строка «По-следний фонарь» основной части 11-й главки; этой строке предшествует тот же логаэд —◡◡—◡◡—◡—.

Формально двустопным амфибрахием написана 1-я строка 6-й главки («И — чище-бы. . . Зубы»), в которой осуществляется переход от логаэдического размера ⌒—◡◡—◡—(◡), которым написано предшествующее четверостишие, к двустопному дактилю следующих трехстиший. Однако эту строку (графически разделенную на две части после многоточия), видимо, целесообразнее понимать как строку двустопного дактиля («Чище бы. . . Зубы») в сочетании с «И», продолжающим предшествующее четверостишие (так же как сходный переход от того же размера ⌒—◡◡—◡— к дактилю двадцатью строками выше сопровождался тем, что слово «Книг», синтаксически продолжающее предшествующее четверостишие, осталось без продолжения).

Как двустопный амфибрахий можно понять и две рифмующиеся строки («В слезах. Лебеда». — «А завтра. Когда. . .») в конце предпоследней (13-й) главки, если считать, что с амфибрахием чередуются здесь строки одностопного ямба («На вкус» — «Проснусь»), но графическое изображение этих строк допускает и иные их толкования. Например, здесь можно видеть двустишие размера ⌒—◡◡—◡— («В слезах. Лебеда — На вкус»).

Два последних — не вполне ясных — случая особенно интересны тем, что они показывают, как могут переходить друг в друга метры, используемые в поэме.

6. Д в у с т о п н ы й д а к т и л ь. Двустопным дактилем написано два отрывка по 12 строк каждый (относительно первой строки второго отрывка см. выше), вставленные в четверостишия размера ⌒——∪∪—∪—(∪) в 6-й главке. Каждый из отрывков состоит из четырех трехстиший, объединенных женскими окончаниями. В той же главке далее есть четверостишие двустопного дактиля с перекрестным чередованием женских и мужских рифм («Внятно и громко»).

О чередовании дактилей с хореями в 11-й главке говорилось выше.

7. М е т р ⌒ — ∪∪ — ∪ — («Г л и к о н и ч е с к и й л о г а э д»). Метром ⌒—∪∪—∪—(∪) («Гликоническим логаэдом», если пытаться переложить термин Γλυκῶνειον ’ακέφαλον, или «логаэдическим просодиаконом» в терминологии античной метрики,[7] т. е. метром—⌒—∪∪—∪— «Движение губ ловлю»), написаны 5-я и 6-я (кроме отмеченных выше дактилических отрывков) главки поэмы, проанализированные в статье А. Н. Колмогорова, публикуемой в этом же сборнике, и поэтому в настоящей работе детально не рассматриваемые, и вторая половина 9-й главки (кроме двух последних строк). Тем же метром написаны четные строки (с женскими окончаниями) 8-й главки поэмы, чередующиеся в нечетных строках с двустопным ямбом (с мужскими окончаниями).

Переход к последней части 6-й главки характеризуется существенным преобразованием метра: вторая строка первого четверостишия этой части имеет двусложную анакрузу («Белокурый сверкнул затылок»), т. е. соответствует метрической схеме ⌒∪—́∪∪—́∪—́(∪), которой отвечает последняя часть 10-й главки. Последняя часть 6-й главки отличается от предшествующих (и сближается с логаэдами 9-й и 10-й главок) также и по характеру рифмовки, так как в этих частях поэмы нечетные строки имеют женские окончания, а четные — мужские (при обратном распределении мужских и женских рифм в 5-й главке и других частях 6-й главки). Изменение метра в двух последних строках 9-й главки, где выступает логаэд—∪∪—∪— («И покосившись сбоку»), напоминает метрическую структуру тематически сходного (но значительно более раннего, посвященного О. Э. Мандельштаму) стихотворения Цветаевой «Никто ничего не отнял», где последняя строка каждого четверостишия написана трехстопным дактилем,

---

[7] Относительно употребления этих терминов в античной метрике см., например: H. G l e d i t s c h. Metrik. «Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft», herausgegeben von Iwan von Müller. München, 1901, S. 178; F. C r u s i u s. Römische Metrik. München, 1929, S. 65.

тогда как все остальные строки соответствуют рассматриваемому логаэду.[8]

8. Сложные логаэдические построения. В сложном логаэдическом построении 11-й главки основными повторяющимися элементами следует считать четверостишие с четными женскими окончаниями и следующее за ним двустишие с мужскими рифмами, где нечетные логаэдические строки размера —◡◡—◡◡—◡— («Шов, а не перевязь, шов — не щит») сочетаются с четными логаэдическими строками размера —◡◡—◡—(◡) («О, не проси защиты!»), отличающегося от рассмотренного выше логаэда только отсутствием первого слабого слога. (Сходным образом комбинации четверостиший и двустиший этих размеров используются в «Крысолове», в частности в первой и пятой главах). При этом в трех случаях четверостишию предшествует двустишие логаэда—◡◡—◡—, которому предпослано четверостишие с описанным выше сочетанием нечетных двустопных дактилических строк и четных двустопных хореических (в двух случаях — одностопной ямбической строки).

Такое же сочетание метра —◡◡—◡◡—◡— с двустопным амфибрахием, но не в пределах двустишия, а внутри четверостиший, можно обнаружить в последней части следующей, 12-й главки.

9. Метры, промежуточные между логаэдом и дольником. Как логаэдические могут быть определены почти все строки последней части 10-й главки (начиная со строки «Завтра с западу встанет солнце»). Метр всех строк этого отрывка, кроме четырех, разбираемых ниже, может быть описан как отвечающий схеме ⌒◡—◡◡—◡—(◡),[9] т. е. он отличается от разобранного выше логаэда ⌒—◡◡—◡—(◡) только анакрузой. Но по отношению к четырем строкам, в которых логаэдический метр деформируется, более естественно описание их как дольника со схемой—́2—́1/2—1—́(1). Из них две строки, где промежутки между первыми тремя ударениями двусложны,

---

[8] На эту особенность метра заключительных строк каждого четверостишия стихотворения «Никто ничего не отнял» не обратил внимания М. Г. Харлап, причисляющий его вместе со стихами «Идешь на меня похожий» и «Мой письменный верный стол» к стихам метра ◡—◡◡—◡—(◡) (см.: М. Г. Харлап. О стихе. М., 1966, стр. 62). Кроме стихотворений, указанных в названной работе М. Г. Харлапа и в статье А. Н. Колмогорова (в которой проанализированы стихотворения цикла «Стол», написанные этим метром), «гликоническим логаэдом» написаны стихи Цветаевой «Цыганская страсть разлуки», «Откуда такая нежность», «Маяковскому» («Превыше крестов и труб») и четные строки стихотворения «С большою нежностью — потому» (в комбинации с логаэдическим метром ◡—◡—◡◡—◡).

[9] Из других вещей, близких по теме и по времени написания, таким размером написана часть «Поэмы горы» («Минут годы. И вот — означенный»). Тот же размер в стихотворениях Цветаевой «Терпеливо, как щебень бьют», «Ледяная тиара гор».

практически по своему ритму не отличаются от логаэда—◡◡—◡◡—◡—◡. Таким образом, метр этой части может быть интерпретирован как четырехдольник—́1/2—́1/2—́1—́(1), допускающий описание в терминах логаэдов.[10]

10-я главка кончается началом оборванной первой строки четверостишия — «Мы же — сросшиеся», напоминающим сходные оборванные четверостишия в тех частях 6-й, 8-й, 9-й и 10-й главок, которые написаны другими размерами. Эту строку можно было бы интерпретировать и как двустопный хорей с гипердактилическим окончанием.

10. Т р е х д о л ь н и к. Трехдольником с двусложной анакрузой, весьма близким к только что разобранному логаэду ⌒◡—◡◡—◡—(◡◡), написана первая часть 9-й главки поэмы — с чередованием нечетных дактилических и четных мужских окончаний, как в 9-й главке «Поэмы горы», написанной логаэдом ⌒◡—◡◡—◡—(◡◡). В 9-й главке «Поэмы конца» в схему этого логаэда не укладываются только две строки.

Трехдольник с нулевой анакрузой, близкий к описанному выше логаэду—◡◡—◡—, использован в 1-й главке, где им написаны нечетные строки с женскими окончаниями, сочетающиеся с четными двустопными хореическими строками с мужскими окончаниями.

11. Н е к о т о р ы е в ы в о д ы о с о о т н о ш е н и и м е ж д у о т д е л ь н ы м и м е т р а м и. М е т р и ч е с к а я к о м п о з и ц и я п о э м ы. Из сказанного выше видно, что метры, используемые в поэме, друг с другом связаны и могут переходить друг в друга, что подтверждается, например, чередованием двустопного хорея и двустопного ямба во 2-й главке (в одинаковых комбинациях с двустопным амфибрахием), переходом двустопного хорея в одностопный ямб в 11-й главке, сочетанием двустопного амфибрахия с одностопным ямбом в строках «В слезах. | Лебеда — | На вкус» | — «А завтра | Когда | Проснусь», которые можно интерпретировать и как логаэд ⌒—◡◡—◡—, переходом этого «гликонического» логаэда в логаэд ⌒◡—◡◡—◡—◡ в 1-й строке 6-й главки и в логаэд —◡◡—◡—(◡) в конце 9-й главки и связью этого последнего логаэда с трехдольником 1-й главки и другими отмеченными выше фактами. Такие переходы одного метра в другой явственно выявляются при описании метрической композиции поэмы, которым следует закончить характеристику ее метра.

1-я главка, где нечетные строки трехдольника с женскими

---

[10] Но ср. возражения против логаэдической интерпретации дольников в статье: К. Т а р а н о в с к и й. Стихосложение Осипа Мандельштама (с 1908 по 1925 год). «International Journal of Slavic linguistics and Poetics», V, 1962, стр. 118, примеч. 46. Следует отметить, что в тенденции к логаэдам у Цветаевой и Мандельштама можно найти много общего.

окончаниями чередуются с четными строками двустопного хорея с мужскими окончаниями, заканчивается строкой «Взрыв: Домой!», непосредственно продолжаемой четными хореическими строками («Вопль: домой!»), чередующимися с нечетными двустопными же амфибрахическими во второй части 2-й главки. Между двумя этими частями находится первая часть 2-й главки, состоящая из двух четверостиший трехстопного и двустопного хорея, завершаемых двустопной строкой («Слово: дом»), ритмически и по смыслу связывающей все три эти части. Двустопный хорей сменяется во 2-й части 2-й главки двустопным ямбом (в таком же сочетании с двустопным амфибрахием). Двустопный ямб последней строки этой части переходит в трехстопный ямб следующей части. В 3-й главке четырехстопный ямб нечетных строк с мужскими окончаниями чередуется с трехстопным ямбом четных строк с женскими окончаниями. Почти вся 4-я главка написана трехстопным ямбом с дактилическими окончаниями (и нечетными мужскими во втором четверостишии каждого из пяти восьмистиший). В последнем четверостишии 4-й главки осуществляется возврат к такому же чередованию четырехстопного ямба с трехстопным, как в 3-й главке. Таким образом, первые четыре главки, тематически и сюжетно объединяемые как экспозиция, подготовка разговора героев поэмы, характеризуются постепенным переходом одного метра в другой.

Напротив, 5-я главка, где начинается разговор героев, написана новым метром — логаэдом ⌒—◡◡—◡—(◡), не подготовленным в предшествующих частях. Тот же метр используется в 6-й главке, где после двух оборванных на первом слове строк в двух местах вставлено по двенадцати строк двустопного дактиля. Такой же переход от отдельного слова «Глядеть! ! !» к двустопному дактилю отмечает конец первой части этой главки. Во второй части во второй строке появляется двусложная анакруза (логаэд ⌒◡—◡◡—◡—◡, в этой части, однако, не получающий развития). Логаэд 6-й главки сменяется четырехстопным ямбом 7-й главки, которая заканчивается четверостишием двустопного ямба. Последняя строка этого четверостишия («В по-следний раз») прямо продолжается в первой строке («По-следний мост») следующей (8-й) главки, где нечетные строки написаны двустопном ямбом, а четные — логаэдом ⌒—◡◡—◡—◡. Иначе говоря, логаэд, использованный в 5-й и 6-й главках, и двустопный ямб, намеченный во 2-й и 6-й главках, здесь соединяются в одном сложном метре. Первая половина 8-й главки завершается ключевым словом «мост», на котором обрывается только что начатое четверостишие. Во второй половине главки используется тот же сложный метр, в конце главки переходящий в чистый двустопный ямб. Заключительное четверостишие двустопного ямба в конце 8-й главки полностью симметрично по отношению к такому же четверостишию в конце 7-й главки.

С логаэдом, используемым в 5-й, 6-й и 8-й главках, общие черты имеет трехдольник, которым написана первая половина 9-й главки (схема чередования дактилических и мужских рифм в этой главке связывает ее с предшествующим четверостишием двустопного ямба). Эта часть 9-й главки обрывается на начале первой строки нового четверостишия, после чего следует вторая половина главки, написанная логаэдом ⌒—∪∪—∪—(∪) с таким же расположением рифм, как в конце 6-й главки. Последние две строки 9-й главки не имеют односложной анакрузы, т. е. в них вводится логаэд —∪∪—∪—(∪).

Первая половина 10-й главки, обрывающаяся на первой строке нового четверостишия (и включающая еще одну оборванную на первых двух словах строку), написана двустопным амфибрахием, впервые введенным во 2-й главке. Начало второй половины 10-й главки отмечено четверостишием пятистопного хорея (что опять-таки напоминает о хорее во 2-й главке), за которым следует метр, определяемый либо как дольник, либо как логаэд ⌒∪—∪∪—∪—(∪), в нескольких строках деформируемый и сближающийся с дольником. 10-я главка обрывается на незавершенной строке, которую можно интерпретировать как двустопный хорей с гипердактилическим окончанием («Мы же — сросшиеся. . .»). Следующая главка начинается комбинацией двустопного дактиля и двустопного хорея. Эта повторяющаяся комбинация чередуется с двустишиями и четверостишиями, написанными сочетаниями логаэдов —∪∪—∪∪—∪ (две строки такого логаэда содержатся во второй половине 10-й главки) и —∪∪—∪— (последний был введен в конце 9-й главки). В последнем двустишии последняя строка написана двустопным амфибрахием. За ней следует завершающее четверостишие двустопного ямба, аналогичное таким же четверостишиям в конце 7-й и 8-й главок. Двустопный ямб последнего четверостишия 11-й главки сменяется двустопным хореем в начале 12-й главки, где используется такое же сочетание двустопных строк с дактилическими окончаниями и трехстопных с мужскими, как и во 2-й главке. Последняя хореическая строка («За городом мы»), которой кончается первая половина 12-й главки, подхватывается в начале следующей половины («За городом! Понимаешь? За!»), где используется сочетание логаэда —∪∪—∪∪—∪— (введенного еще в 10-й и 11-й главках) с двустопным амфибрахием (кроме второй строки первого четверостишия, где метрическая схема амфибрахия искажена).

В 13-й главке продолжается ритмическая тема хорея — четырехстопного в сочетании с трехстопным и трехстопного в сочетании с двустопным. Последнее сочетание аналогично тому, которое — с другими клаузулами — используется в начале 12-й главки, причем в конце 13-й главки осуществляется возврат к таким же (нечетным гипердактилическим и четным мужским) окончаниям. 12-я главка кончается четверостишием, которое можно понять

как сочетание двустопного амфибрахия с одностопным ямбом. Двустопным амфибрахием написана заключительная, 14-я главка поэмы.

Обращает на себя внимание роль двустопных размеров (особенно ямба), в частности, при переходах от одной мéтрической темы к другой. По-видимому, можно говорить о метрической теме, реализуемой в поэме разными двустопными метрами (ямбом, хореем, дактилем, амфибрахием). Эта двустопная тема задана двустопным хореем в четных строках 1-й главки и продолжается вплоть до двустопного же хорея в конце 13-й главки и двустопного амфибрахия в последних строках поэмы.

II. Ритм поэмы

При всем разнообразии метров поэмы в ней можно обнаружить единообразие ритма, проявляющееся в выделении посредством ударений и переносов начала строки при тенденции к многосложным безударным промежуткам в середине строки или к многосложным клаузулам в конце строки. Ритмическая тенденция к выделению начала строки в тех метрах, где сильный слог — второй в строке, ведет к ритмическому выделению первого (слабого)[11] слога, подчеркиваемого ударением и переносом, и к столкновению ударений на двух первых слогах (слабом и сильном). Этим объединяются части, написанные такими метрами, как ямб, амфибрахий и логаэд ⌒—◡◡—◡—(◡). Но воплощение этих общих ритмических тенденций в каждом из метров имеет свои особенности.

1. Ритм четырехстопного ямба. Специфической особенностью ритма поэмы, которую легче всего можно показать на примере использования четырехстопного ямба в 7-й главке, где он не чередуется с трехстопным, является регулярное использование дополнительного ударения на первом (слабом) слоге, что заставляет для каждой из обычных форм ямба рассматривать соответствующую ей форму с ударением на первом слоге (см. статистику форм обоих типов в 7-й главке в табл. 1).[12]

Как видно из табл. 1, две трети строк 7-й главки, написанных четырехстопным ямбом, имеют дополнительное ударение на первом слоге, т. е. односложное слово под ударением. Иначе говоря,

---

[11] А. Н. Колмогоров в статье, напечатанной в настоящем сборнике, предлагает слабый первый слог и безударный обозначать особыми знаками. Мы, в отличие от статьи Колмогорова, слабый слог обозначаем знаком ⌒, а безударный — знаком ◡.

[12] Для наглядности к каждой форме приведено по одному примеру. Если в 7-й главке соответствующая форма не встретилась, то примеры брались из других главок (где четырехстопный ямб чередуется с трехстопным) и в двух случаях из других стихов Цветаевой. Для 5-й формы взят пример из Пастернака.

Таблица 1

Статистика форм четырехстопного ямба в 7-й главке

Метрическая схема формы без ударения на первом слоге	Пример	Число строк	В %	Пример формы с ударением на первом слоге	Число строк	В %	Сумма	В %
1 ⌒ —́ ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑ —́ (⏑ ⏑)	Стою. Синеет водный путь...	0	0	Брось! Разве это двое любящих!...	3	10.7	3	10.7
2 ⌒ — ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑ —́ (⏑ ⏑)	А герцогини, лучший цвет...	0	0	Столб. Отчего бы лбом не стукнуться...	1	3.6	1	3.6
3 ⌒ —́ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ (⏑ ⏑)	Бредем. Со стороны реки...	2	7.1	В такт. Жалобно: — Возьмите под руку...	6	21.4	8	28.5
4 ⌒ —́ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ —́ (⏑ ⏑)	Бредем. (Убитое — Любовь)...	3	10.7	Смерть с левой, с правой стороны...	0	0	3	10.7
5 ⌒ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ —́	Под железнодорожный мост...	0	0	Спать! — Все не попадаем в шаг...	1	3.6	1	3.6
6 ⌒ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ —́	Семирамидины сады...	0	0	Там! — Запрокидываюсь вспять...	4	14.3	4	14.3
7 ⌒ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ (⏑ ⏑)	Чурающимися соседями...	4	14.3	Плачь. Падающую соленую.	4	14.3	8	28.6
	Всего	9	32.1		19	67.9	28	100

это ударение становится ритмической нормой в отличие от классического пушкинского ямба, где дополнительное ударение на первом слоге встречается в восемь раз реже (0.088 [13] при 0.679 у Цветаевой). Как видно по «профилю ударности» (табл. 2), ударение на первом слоге встречается почти с такой же частотой, как ударение на втором (сильном) слоге (откуда вытекает частое столкновение двух этих ударений в 7-й главке), и существенно превышает частоту ударений на четвертом и шестом слогах.

Таблица 2

Число ударений на первом и сильных слогах в 7-й главке

	Слоги				
	1-й	2-й	4-й	6-й	8-й
Число ударений:					
в абсолютных числах . .	19	23	11	13	28
в %	67.9	82.1	39.3	46.4	100

Из девяти строк, не имеющих дополнительного ударения, семь приходится на три первых четверостишия, где ритмическая норма с дополнительным ударением вводится постепенно (хотя уже в первой строке начальный безударный союз «и» выделен синтаксически, как и в начале 3-й главки). В этих трех четверостишиях строки без дополнительного ударения расположены симметрично в двух последних строках (причем эти завершающие пары строк первого и третьего четверостиший связаны между собой ритмическим и смысловым параллелизмом). [14] Остальные строки второго и третьего четверостиший имеют дополнительное ударение, поэтому можно предположить, что уже в первых трех четверостишиях строки без дополнительного ударения приобретают ту завершающую функцию, которая свойственна более

[13] Кирил Тарановски. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953, стр. 25 (ср. там же, стр. 32, о несколько большем числе дополнительных ударений у авторов XVIII в.). Обилие односложных ударных слов на слабых слогах у таких поэтов XX в., как Брюсов, сравнивается с практикой поэтов XVIII в. в статье: К. Тарановски. Руски четвоpостопни jамб у првим двема деценијама XX века. «Јужнословенски филолог», XXI књ. 1—4. Београд, 1955—1956, стр. 23, примеч. 2. Относительно дополнительных ударений у Пушкина см. также: Б. Томашевский. О стихе. Л., 1929, стр. 190.

[14] Во втором четверостишии две эти последние строки одинаковы не только по ритмической форме, но и по характеру словоразделов:

Луны огромной Соломоновой
Слезам не выслал небосвод.

редким формам. Это подтверждается двумя следующими четверостишиями, где за семью строками с дополнительным ударением на первом слоге [15] выступает особенно сильное заключение без этого ударения: «Не каторжники, чтобы так!». Конечное слово в этой (четвертой) строке рифмуется не только с конечным словом второй строки (*шаг*), но и с односложным ударным слогом в начале предшествующей (третьей) строки (*такт*) и вместе с тем представляет собой зеркальное обращение начала первого ударного слова в этой же (четвертой) строке (*каторжники — так*). К этому ряду созвучий ударных звукосочетаний *шаг — такт — кат — так* по составу согласных примыкает начальное ударное слово в первой строке следующего четверостишия — *ток*. В этом (шестом) четверостишии двойная рифмовка — ударных конечных и ударных начальных слогов в каждой строке — проводится вполне последовательно (*ток — лег — ток*, *бьет — рвет*) и подкрепляется переносами, выделяющими рифмующиеся слова, дополнительным созвучием начал слов *ток — точно* и параллелизмом (*душою — нá руку — нá руку рукою — нá душу рукою*, где *нá руку* образует предельно неточную дактилическую рифму к *лихорадочными*, контрастирующую с точностью мужских рифм):

Ток. (Точно мне душою — на руку
Лег! — На руку рукою.) *Ток*
Бьет, проводами лихорадочными
Рвет, — на душу рукою лег!

Рифмующийся ряд односложных глаголов *бьет — рвет* в началах строк продолжается первым слогом следующего четверостишия *льнет*. Это слово открывает строку, где (при пропуске характерного для пушкинского ямба метрического ударения на четвертом слоге) имеется пять ударений, из них два — на сильных слогах (первом и седьмом): «Льнет. Радужное все! Чтó радужнее». [16] Обилие в этой строке ударных слогов, не разделенных безударными интервалами, напоминает такие примеры ямба XVIII в., как известное державинское «Был крокодил, волхв, князь, жрец, вождь». [17] За двумя следующими строками следует заключительная строка, где отсутствие дополнительного ударения после семи строк с этим ударением явственно воспринимается как ритмический сигнал завершения всего четырехстопного ямбического отрезка.

---

[15] Здесь предполагается ударность начального *вы* в строке «Вы понимаете, что будущее», что согласуется с естественным для данного контекста чтением. Возможно, однако, и чтение с безударным *вы* (курсив везде наш, — *В. И.*).

[16] Ударение на *чтó* стоит в тексте поэмы (М. Цветаева, Избранные произведения, «Библиотека поэта», Большая серия, М.—Л., 1965, стр. 462; ссылки на текст поэмы в статье везде даются по этому изданию).

[17] Стоит напомнить, что Цветаева назвала Державина среди двух своих любимых русских поэтов прошлого.

Следует заметить, что широкое использование дополнительных ударений в четырехстопном ямбе Цветаевой засвидетельствовано уже в 1918 г. (в цикле «Плащ», где в стихотворении «Ночные ласточки Интриги» на первый слог ударение падает в 11 строках из 18) и продолжается вплоть до таких стихотворений зрелой поры, как «Родина» и «Тоска по родине». Поэтому речь идет о постоянно продолжающемся в творчестве Цветаевой ритмическом типе, доведенном в разбираемой главке «Поэмы конца» до наиболее отчетливого воплощения.

Использование ритмических форм ямба в этой главке — при всей скудости статистики из-за ограниченности материала — резко отлично от классической пушкинской традиции: наиболее редкая для этой традиции 7-я форма встречается более чем в четверти строк (с такой же частотой, как 3-я форма). Такое использование 7-й формы напоминает о некоторых ритмических экспериментах Андрея Белого, у которого можно найти и сходные сочетания дополнительного ударения на первом слоге с 7-й формой: [18]

Храм яснится оцепенев
В ночь вырезанными крестами.

Для 7-й формы характерно в данной главке поэмы употребление гипердактилических словоразделов с четырьмя (в трех случаях) и тремя (в четырех случаях) безударными слогами лишь при одном дактилическом словоразделе. Наиболее характерным для распределения ритмических форм является резкое снижение употребительности 1-й (полноударной) формы по сравнению не только с пушкинской традицией, но и с поэтами начала века (исключая Белого и Есенина). 4-я форма, определяющая для ритма классического ямба, в 7-й главке употребляется с такой же малой частотой, как 1-я форма. Напротив, увеличивается частота 6-й формы. Не вполне ясным остается вопрос о наиболее редкой 5-й форме, так как для предположения о наличии этой формы следует обосновать безударность слова *всё* в строке «Спать! — Всё не попадаем в шаг», что представляется вероятным, но не безусловным. В случае, если такая интерпретация этой строки будет признана верной, может оказаться неслучайным то, что эта наиболее необычная форма (в сочетании с дополнительным ударением на первом слоге) встречается в строке, где речь идет о непопадании в такт.

---

[18] Относительно этой формы у Белого см. цитированную выше статью: К. Тарановски. 1) Руски четвеworостопни jамб у првим двема децениjама XX века, стр. 26—27; 2) Четырехстопный ямб Андрея Белого. «International Journal of Slavic linguistics and poetics», X, 1966, p. 136; о поэтах начала века см. в этой связи также статью автора «Ритмическое строение „Баллады о цирке“ Межирова» (сб. «Poetics. Poetyka. Поэтика», II. The Hague—Paris—Warszawa, 1966, стр. 280 и 286—287).

Описанные выше характеристики ямба в этой главке можно определить как существенное ослабление ударности серединных сильных слогов (в особенности четвертого) при резком повышении числа дополнительных ударений на первом слоге (ср. профиль ударности, табл. 2). Особенно важно при этом то, что ударность второго слога резко не снижена (она держится примерно на уровне ямба XIX—начала XX в.), поэтому особенно велика насыщенность ударениями начал строк (из 94 ударений 42 приходится на два первых слога). Что же касается концов строк, здесь можно предположить для всего данного отрывка (а в особенности для нечетных строк с немужскими рифмами) относительно меньшую четкость их. Это следует, во-первых, из обилия переносов, во-вторых, из неточной рифмовки в нечетных строках, где часто чередование дактилических рифм с гипердактилическими. Эти последние появляются в третьих строках третьего, четвертого и шестого четверостиший и в обеих нечетных строках завершающего (седьмого) четверостишия четырехстопного ямба. Постепенное введение трехсложных безударных промежутков перед словоразделами в середине строки и гипердактилических рифм (с трехсложными клаузулами), роль которых нарастает к концу отрывка, можно сравнить с аналогичным постепенным использованием дополнительного ударения на первом слоге, описанным выше. Иначе говоря, метрическая схема четырехстопного ямба с чередованием дактилических и мужских рифм (использовавшаяся ранее, например, в таких стихах Блока, как «Незнакомка») к концу этой главки оказывается существенно преображенной.

Отличительные черты чистого четырехстопного ямба в 7-й главке выделяются особенно наглядно при сравнении с четырехстопными ямбическими строками, чередующимися с трехстопными в 3-й главке и в последнем четверостишии 4-й главки. При скудости материала, не позволяющей считать статистические данные вполне надежными, все же обращает на себя внимание различие в употреблении наиболее характерной для классического пушкинского ямба 4-й формы, которая, в согласии с традицией второй половины XIX в.,[19] в 3-й и 4-й главках представлена более чем в половине строк (табл. 3) в отличие от 10.7% в 7-й главке (см. табл. 1).

Преувеличенным по сравнению с классической традицией, по-видимому, можно считать употребление 6-й формы,[20] напо-

---

[19] Ср. употребление этой формы в 56.1% случаев у Мея (1855 г.) и А. К. Толстого по данным, приведенным в кн.: Кирил Тарановски. Руски дводелни ритмови. I—II, табела III. Сходно и употребление ее в ранней лирике Брюсова: К. Тарановски. Руски четвероcтопни јамб у првим двема деценијама XX века, стр. 21.

[20] Еще большее преувеличение употребления этой формы у Цветаевой можно найти в намеренно стилизованном четырехстопном ямбе двух стихо-

Таблица 3

Статистика форм четырехстопного ямба в 3-й и 4-й главках

	Формы							Всего
	1-я	2-я	3-я	4-я	5-я	6-я	7-я	
Число строк:								
3-я главка	0	0	1	7	0	2	2	12
4-я главка	0	0	0	1	0	1	0	2
Всего абс.	0	0	1	8	0	3	2	14
Всего в %	0	0	7.2	57.2	0	21.4	14.2	100

минающее о ритмических экспериментах начала века, например у Белого (как и употребительность 7-й формы с четырьмя безударными слогами до и после словораздела). Но особенно рельефно отличие ямба этих отрывков от разобранного выше выступает при исследовании «профиля ударности» (табл. 4).

В отличие от 7-й главки (см. табл. 2) 6-й слог характеризуется почти полной безударностью (единственное ударение появляется

Таблица 4

Число ударений на первом и сильных слогах в 3-й и 4-й главках в четырехстопном ямбе

	Слоги				
	1-й	2-й	4-й	6-й	8-й
Число ударений:					
в абсолютных цифрах	2	11	12	1	14
в %	14.2	78.5	86.7	7.1	100

в первой строке последнего четверостишия 3-й главки «Разительного света сноп», где контекст достаточно красноречиво свидетельствует об особой роли этой строки). Ударение на первом слоге встречается в 4-й форме, где в 7-й главке не встретилось ни одного дополнительного ударения, и в строке с «хориямбом»:

творений цикла «Плащ» («Ночные ласточки Интриги» и «Век коронованной Интриги»), где из 37 строк 16 написаны 6-й формой.

«Бéртольда Шварца. . . Даровит». Число ударений на первом слоге резко понижено по сравнению с 7-й главкой, хотя в трехстопном ямбе в тех же главках дополнительные ударения встречаются часто. Это можно сопоставить с тем, что в логаэде ◠—◡◡—◡—◡ в 8-й главке, где он комбинируется с двустопным ямбом, крайне редко встречается ударение на первом слоге в отличие от 6-й и 9-й главок, написанных чистым логаэдом. Иначе говоря, в сложных метрах, образованных сочетаниями разностопных строк, начальное ударение на первом слоге чаще встречается в строках с меньшим числом стоп. Кроме этого, собственно, метрического объяснения, следует иметь в виду и то, что дополнительные ударения вводятся постепенно (поэтому в первых главках, как и в первых строфах 7-й главки, их меньше, чем в последних), причем постепенное увеличение их числа косвенным образом связано с развитием темы: в 3-й и 4-й главках разговор двух любящих только подготавливается, в 7-й главке этот разговор уже кончается.

2. Ритм «гликонического логаэда». С выявленными выше характеристиками ритма четырехстопного ямба 7-й главки полностью согласуются ритмические особенности логаэда 5-й, 6-й и 9-й главок, описываемые в статье А. Н. Колмогорова. Здесь достаточно ограничиться ссылкой на эту статью и приведением более дробных статистических данных об употреблении ритмических вариантов этого метра в 5-й, 6-й, 8-й и 9-й главках (табл. 5).

Сходство простирается вплоть до одинакового приема рифмовки односложных слов в началах смежных строк в 9-й главке:

Во весь окоем глазка —
Глаз. Красного коридора
Лязг. Вскинутая доска.

Несущие здесь дополнительные ударения слова *глаз* и *лязг* рифмуются между собою и связаны, кроме того, с мужскими рифмами (*глазка — глаз*, *лязг — доска*), что полностью соответствует разобранным выше сходным построениям в четырехстопном ямбе 7-й главки (где встречается и аналогичный пропуск серединных метрических ударений в строке).

Особенности рассматриваемого логаэда в 5-й, 6-й и 9-й главках наиболее наглядно выступают при сравнении с четными строками 8-й главки, написанными таким же размером (в комбинации с двустопным ямбом нечетных строк). В 8-й главке крайне редко встречаются строки с ударением на первом слоге (в трех строках [21] из 36, т. е. в 8% при 33% в 9-й главке, 26% в 6-й главке

[21] В одной из них («Он — ухо и он же — эхо») ударность начального «Он» может быть оспорена. Статистические данные по 5-й, 6-й и 9-й главках здесь и в статье А. Н. Колмогорова расходятся несущественным образом.

Таблица 5

Статистика форм «гликонического логаэда» и их вариантов

Метрическая схема и ее шифр, по Колмогорову	Число строк без дополнительного ударения						Число строк с дополнительным ударением на первом слоге						Сумма	В %
	5-я главка	6-я главка	9-я главка	четные строки 8-й главки	всего	в %	5-я главка	6-я главка	9-я главка	четные строки 8-й главки	всего	в %		
1 ⌒ —́ ∪ ∪ —́ ∪ —́ (∪)	**36**	**50**	**8**	**25**	**119**	**60.4**	**6**	**8**	**3**	**3**	**20**	**10.1**	**139**	**70.5**
1aa ⌒ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ —́ (∪)	6	8	1	6	21	10.7	2	3	0	0	5	2.5	26	13.2
1ba ⌒ —́ ∪ | ∪ —́ | ∪ —́ (∪)	5	11	2	4	22	11.2	1	2	0	1	4	2	26	13.2
1ca ⌒ —́ ∪ ∪ | —́ | ∪ —́ (∪)	5	5	0	1	11	5.6	1	0	1	0	2	1	13	6.6
1ab ⌒ —́ | ∪ ∪ —́ ∪ | —́ (∪)	14	14	3	8	39	19.8	1	1	0	0	2	1	41	20.8
1bb ⌒ —́ ∪ | ∪ —́ ∪ | —́ (∪)	4	3	2	4	13	6.6	0	2	1	1	4	2	17	8.6
1cb ⌒ —́ ∪ ∪ | —́ ∪ | —́ (∪)	2	9	0	2	13	6.6	1	0	1	1	3	1.5	16	8.1
2 ⌒ — ∪ ∪ —́ ∪ —́ (∪)	**0**	**3**	**0**	**0**	**3**	**1.5**	**2**	**0**	**0**	**0**	**2**	**1**	**5**	**2.5**
2a ⌒ — ∪ ∪ —́ | ∪ —́ (∪)	0	2	0	0	2	1	1	0	0	0	1	0.5	3	1.5
2b ⌒ — ∪ ∪ —́ ∪ | —́ (∪)	0	1	0	0	1	0.5	1	0	0	0	1	0.5	2	1
3 ⌒ —́ ∪ ∪ — ∪ —́ (∪)	**5**	**18**	**4**	**8**	**35**	**17.7**	**3**	**12**	**3**	**0**	**18**	**9.1**	**53**	**26.8**
3a ⌒ —́ | ∪ ∪ — ∪ —́ (∪)	0	0	0	1	1	0.5	0	0	0	0	0	0	1	0.5
3b ⌒ —́ ∪ | ∪ — ∪ —́ (∪)	2	4	0	2	8	4.1	0	1	0	0	1	0.5	9	4.6
3c ⌒ —́ ∪ ∪ | — ∪ —́ (∪)	3	8	1	4	16	8.1	1	2	1	0	4	2	20	10.1
3d ⌒ —́ ∪ ∪ — | ∪ —́ (∪)	0	6	2	1	9	4.5	1	6	2	0	9	4.5	18	9.1
3e ⌒ —́ ∪ ∪ — ∪ | —́ (∪)	0	0	1	0	1	0.5	1	3	0	0	4	2	5	2.5
Всего	41	71	12	33	157	79.6	11	20	6	3	40	20.3	197	100

и 19% в 5-й главке). При этом в 8-й главке не встречается вариант *3е*, но зато встретился вариант *3а*. Тем самым ритм 8-й главки косвенно подтверждает вывод, сделанный А. Н. Колмогоровым на основе анализа 5-й и 6-й главок и цикла «Стол»: дополнительное ударение на первом слоге в логаэде Цветаевой связано с оттягиванием словораздела к концу строки. Поэтому в 8-й главке, где минимально число дополнительных ударений, встречается вариант *3а* со словоразделом, наиболее близким к началу («И жмусь. . . И неотторжима»), но отсутствует вариант *3е* со словоразделом, наиболее близким к концу строки.

В тех редких случаях, когда в 8-й главке есть дополнительное ударение на слабом слоге в логаэдической строке, оно встречается в сочетании с таким же ударением в ямбической строке:

Всей костью и всем упором:
Жив только бок. . .

Существенно отличаясь в отношении ударности слабого слога от логаэда 5-й, 6-й и 9-й главок, логаэдические строки 8-й главки характеризуются приблизительно таким же соотношением между 1-й и 3-й формами без дополнительного ударения, т. е. таким же обилием пропусков срединного метрического ударения и соответственно многосложными безударными промежутками между ударениями (8 случаев из 33, т. е. 24% в 8-й главке при 33% в 9-й главке, 26% в 6-й главке, 12% в 5-й главке, где, как отметил А. Н. Колмогоров, подобные ритмические приемы вводятся постепенно).

Сравнивая схемы 5-й и 6-й главок, приведенные в статье А. Н. Колмогорова, и схему 9-й главки, можно установить параллелизм в употреблении 2-й формы как завершающей в 5-й и 6-й главках и сходного пропуска первого метрического ударения в первой из двух последних строк 9-й главки, где отсутствует первый (слабый) слог (сходную роль играют пропуски первого метрического ударения в последних строках двух четверостиший в стихотворении «Никто ничего не отнял», метр которого сопоставлен выше с метром 9-й главки).

3. Ритм двустопного ямба. Ритм двустопного ямба воспроизводит те же особенности, которые отмечены по отношению к началу строки в четырехстопном ямбе; аналогом пропусков срединного ударения здесь (как и в двустопном амфибрахии) служат дактилические рифмы, благодаря которым за ударными слогами следует группа из двух безударных. В трех четверостишиях двустопного ямба ни одно метрическое ударение не пропущено, но, кроме того, в семи строках из двенадцати есть дополнительное ударение на первом слоге, а в тех строках, где дополнительного ударения нет, авторское выделение первого слога следует из таких написаний, как «Спо-койных глаз»,

«Е-ще немножечко», «В по-следний раз» (последняя строка повторяется в конце каждого из трех четверостиший; только в 8-й главке слово «последний» напечатано без дефиса). Поэтому выделенность первого слога следует считать ритмической нормой для всех строк.

В двустопном ямбе нечетных строк 8-й главки, чередующихся с логаэдом в четных строках, также нет пропусков метрических ударений, но дополнительные ударения встречаются реже (в 7 строках из 36, т. е. в одной пятой).

Однако при отсутствии дополнительного ударения первый слог выделяется дефисом («Во-да», «Мо-неты», «Бла-гая», «При-шлось», «Бро-сать», «Эк-спресс», «Про-гал», «Про-слушай», «Сти-хов», «Ска-жи»), если он не образует служебного слова, выделяемого другими графическими средствами (тире в «Не — брошусь вниз!», где *не* уподобляется ударному *что* в строке «Что — ваш союз?). В трех двустопных ямбических строках начальное дополнительное ударение падает на ключевое слово *мост*, которое, кроме того, образует отдельную нерифмующуюся строку (в конце первой части 8-й главки). Все семь случаев появления дополнительного ударения приходятся на вторую часть 7-й главки.

4. Ритм двустопного амфибрахия. При интерпретации двустопного амфибрахия в поэме (близко родственного двустопному ямбу, с которым он чередуется во второй главке) можно опираться на авторское указание, касающееся трагедии «Ариадна», написанной через несколько месяцев после «Поэмы конца»: «Между первым и вторым слогом перерыв, т. е. равная ударяемость первого и второго слога». [22] Второй слог всегда ударен. Исключение составляет лишь строка «Вне! Перешед вал!», где амфибрахий, чередующийся с логаэдом в последней, 12-й, главке, деформируется, но и при этом сохраняется трехударность строки, как бы зеркально обращенной: —́∪∪—́—́ вместо ∧́—́∪∪—́; замечательно, что при этом зеркальном отражении неизменяемой остается ударность первого слога. Особенно много дополнительных ударений в 14-й главке (табл. 6), где в трех случаях сверхсхемные ударения встречаются и не в начале, а в середине строки («всем полднем», «два рубца», «песней песен»), и в амфибрахических (четных) строках последней части 12-й главки. В этой части в пяти строках из одиннадцати (т. е. почти в половине случаев) на первый слог падает ударение, подчеркнутое переносами и созвучиями (*щит* — *жид* —

---

[22] М. Цветаева, Избранные произведения, стр. 658. Из поздних вещей Цветаевой, написанных амфибрахием, следует отметить «Куст» (1934), где дополнительные ударения в сочетании с переносами появляются в конце 1-й части.

жить, месть — месиво) в предпоследнем четверостишии:

За Давидов щит —
Месть! — В месиво тел!
. . . жид
Жить — нé захотел.[23]

В тех строках, где дополнительных ударений на первом слоге нет, в этой части в четырех случаях первый слог выделен графически («Ев-рейский», «Но-гами», «По-щады»). Такую же выделенность первого слога можно предполагать и в других случаях.

5. Ритм трехстопного ямба. В отличие от ритма всех описанных выше размеров (четырехстопного и двустопного ямба, «гликонического» логаэда, двустопного амфибрахия) трехстопный ямб поэмы не характеризуется столкновением двух ударных слов в начале строки, хотя и для него весьма характерны дополнительные ударения на первом слоге.

Как и в четырехстопном ямбе 7-й главки, обращает на себя внимание использование дополнительных ударений на 1-м слоге, в трехстопном ямбе 2-й главки встречающихся в половине строк

Таблица 6

Статистика вариантов двустопного амфибрахия в 10-й и 14-й главках

Метрическая схема	Без дополнительного ударения					С дополнительным ударением на 1-м слоге					Сумма	В %
	пример	число строк				пример	число строк					
		10-я главка	14-я главка	всего	в %		10-я главка	14-я главка	всего	в %		
1*a* ⌒ –́ | ◡ ◡ –́ (◡ ◡)	Гасить в рысаках...	13	3	16	22.5	О, как провожала нас...	2	0	2	2.8	18	25.3
1*b* ⌒ –́ ◡ | ◡ –́ (◡ ◡)	Тропою овечьей...	11	14	25	35.2	Недр, гребнем морским...	4	7	11	15.5	36	50.7
1*c* ⌒ –́ ◡ ◡ | –́ (◡ ◡)	Аркадией пах...	9	6	15	21.1	Спуск. Гóрода гам...	0	2	2	2.8	17	23.9
	Всего .	33	23	56	78.8		6	9	15	21.1	71	100

[23] Особо следует отметить ударность *не*, стоящего на сильном слоге; здесь можно предположить связь описываемых ритмических черт с теми чертами стиля Цветаевой, которые видны не только в ее поэзии, но и в прозе.

Таблица 7

Статистика форм трехстопного ямба и их вариантов

Метрическая схема	Без дополнительного ударения: пример	число строк: 2-я главка	4-я главка	3-я главка	всего	в %	С дополнительным ударением: пример	число строк: 2-я главка	4-я главка	3-я главка	всего	в %	Сумма	В %
1 ⌒ –́ ◡ –́ ◡ –́ (◡◡)		**4**	**10**	**4**	**18**	**25.7**		**1**	**1**	**1**	**3**	**4.2**	**21**	**30**
1*a* ⌒ –́ | ◡ –́ | ◡ –́ (◡◡)	В перстнях юнцы маститые. . .	1	5	0	6	8.6								
1*b* ⌒ –́ ◡ | –́ ◡ | –́ (◡◡)	Певица, края стенки. . .	1	0	1	2	2.8	Дом, это значит из дому. . .	1	1	0	2	2.8		
1*c* ⌒ –́ | ◡ –́ ◡ | –́ (◡◡)	Окно под самой крышею. . .	2	5	3	10	14.3								
1*d* ⌒ –́ ◡ | –́ | ◡ –́ (◡◡)							Ты. Правый бок как мертвый. . .	0	0	1	1	1.4		
2 ⌒ — ◡ –́ ◡ –́ (◡◡)		**2**	**2**	**0**	**4**	**5.7**		**7**	**3**	**4**	**14**	**20**	**18**	**25.7**
2*a* ⌒ — ◡ –́ | ◡ –́ (◡◡)	Не от одной зари. . .	1	1	0	2	2.8	Есть, в десяти шагах. . .	5	2	3	10	14.3		
2*b* ⌒ — ◡ –́ ◡ | –́ (◡◡)	Но никакого дома ведь. . .	1	1	0	2	2.8	Жуть, зеленее льда. . .	2	1	1	4	5.7		
3 ⌒ –́ ◡ — ◡ –́ (◡◡)		**2**	**25**	**3**	**30**	**42.9**		**0**	**1**	**0**	**1**	**1.4**	**31**	**44.3**
3*a* ⌒ –́ ◡ | — ◡ –́ (◡◡)	Тумана белокурого. . .	0	9	0	9	12.8								
3*b* ⌒ –́ ◡ — | ◡ –́ (◡◡)	А главное — насказано. . .	1	10	2	13	18.8	Черт — газовым рожком. . .	0	1	0	1	1.4		
3*c* ⌒ –́ ◡ — ◡ | –́ (◡◡)	Коммерческими тайнами. . .	1	6	1	8	11.4								
	Всего	8	37	7	52	74.3		8	5	5	18	25.6	70	100

(8 из 16), а в 3-й главке — в пяти трехстопных строках из двенадцати. Но почти все дополнительные ударения приходятся на 2-ю форму трехстопного ямба (табл. 7), где пропущено первое метрическое ударение. По-видимому, из-за специфического употребления в сочетании с дополнительным ударением на первом слоге частота употребления 2-й формы трехстопного ямба существенно больше, чем в классическом трехстопном ямбе (но это в меньшей степени относится к 4-й главке, чем ко 2-й и 3-й); напротив, заметно уменьшается частота 1-й формы. Таким образом, существенно ослаблена ударность сильных слогов (при повышении ударности первого слабого слога).[24]

Те немногочисленные случаи (4 из 14), когда 2-я форма не имеет дополнительного ударения на 1-м слоге, объясняются особой функцией соответствующих строк: во 2-й главке в одном случае — это цитата из Блока (половина строки шестистопного ямба — «Не от одной зари»), в другом — резкое возражение собеседнику («Но никакого дома ведь»), в 4-й главке такие строки 2-й формы начинают вторую («Холостяки семейные») и третью («Вполоборота — *это* вот») строфы.

Отличие между 2-й главкой (а также 3-й, где формы трехстопного ямба употребляются сходно с 2-й главкой) и 4-й заключается в том, что в последней ослаблена ударность четвертого слога при повышении ударности 2-го слога и меньшем числе дополнительных ударений на 1-м (табл. 8).

Таблица 8

Число ударений на 1-м и сильных слогах в трехстопном ямбе

	Слоги			
	1-й	2-й	4-й	6-й
Число ударений:				
2-я главка				
в абсолютных цифрах . . .	8	7	13	16
в %	50	43.7	81.2	100
3-я главка				
в абсолютных цифрах .	5	8	9	12
в %	41.6	66.6	75	100
4-я главка				
в абсолютных цифрах . .	4	36	14	42
в %	9.5	85.7	33.3	100

[24] Здесь снова оказывается уместным сопоставление с Державиным, но для последнего характерно наличие дополнительного ударения на первом слоге при сохранении ударения второго (ср.: Кирил Т а р а н о в с к и. Руски дводелни ритмови, стр. 98, примеч. 125), тогда как Цветаева в трехстопном ямбе (в отличие от четырехстопного) избегает таких столкновений.

Для 4-й главки особенно характерно использование варианта *3b* с дактилическим безударным словоразделом в строках с дактилическими рифмами, благодаря чему образуется последовательность абсолютно симметричных групп ∪—́∪∪, повторяющихся четыре раза подряд в таких комбинациях «пеонов вторых», [25] как

Нашучено, насмеяно ∪—́∪∪|∪—́∪∪|
А главное — насчитано ∪—́∪∪|∪—́∪∪|

Такие сочетания строк повторяются симметрично в третьей и четвертой строках первого четверостишия в 1-й, 2-й и 4-й строфах 4-й главки, причем в последней строфе то же ритмико-синтаксическое построение повторено и в пятой строке: [26]

Наласкано, налюблено,
А главное — натискано!
Нащипано. . . Вчерашняя. . .

Эти повторяющиеся группы «пеонов вторых» в 4-й главке представляется необходимым сравнить с использованием ритмического варианта *1c* двустопного амфибрахия в 10-й главке, где дактилический безударный промежуток, предшествующий словоразделу в этом варианте, комбинируется с дактилической рифмой, образуя две параллельные группы —́∪∪ в пределах одной строки. Такое сочетание повторяется в ряде смежных строк:

. . . Откуда-то дунувший,
Откуда-то хлынувший
В молочную тусклую

(так же построена и последняя строка этого отрывка: «Голландского глаженья»).

Тематически и по подбору слов естественно сравнить этот отрывок с 4-й главкой. По содержанию соответствующие места 4-й главки («А главное — насчитано!») и 10-й главки («А главное — юности») явно контрастируют. Описание кафе, посетители которого заняты «коммерческими шашнями», в 4-й главке предше-

---

[25] Ср., например, анализ «Фонариков» И. Мятлева: В. Е. Холшевников. Основы стиховедения. Русское стихосложение. Л., 1962, стр. 33.

[26] Следует заметить, что такое ритмическое построение в трехстопном ямбе с дактилическими рифмами, чередующимися с мужскими, было использовано Цветаевой и много позднее в «Стихах к Чехии», где параллелизм подчеркнут графически в таких строках, как

Германия!
Германия!

или

Безумие
Безумие

(так же построено и напечатанное в одну строку «О мания! О мумия!» и особенно характерное «За здравие, Моравия!», где ритмически одинаковые группы внутри строки связываются рифмой).

ствует разговору героев; в 10-й главке воспоминания о молочной, где они встречались по утрам, следуют за главками, посвященными их разговору.

Для 4-й главки «Поэмы конца» особенно характерен ритмико-синтаксический параллелизм определенных частей строф. Не только последние две строки первого четверостишия трех указанных строф, но и последние две строки в каждой строфе связаны повторением одинаковых ритмических и синтаксических сочетаний. В 3-й строфе, где в двух последних строках первого четверостишия отсутствует описанное ритмическое сочетание, его заменяет другая комбинация одинаково построенных строк (с вариантом 1*c*), благодаря дактилической рифме связанная с первой строкой следующего четверостишия, построенной точно так же:

Один — над книжкой чековой,
Другой — над ручкой лайковой,
А тот — над ножкой лаковой
Работает тишком.

Точное ритмическое соответствие комбинации двух последних строк в начале второго четверостишия 3-й строфы находится (с добавлением дополнительного ударения на первом слоге) в том же месте в 5-й строфе:

Жуют. Над шейкой сахарной
Черт — газовым рожком.

Таким образом, 3-я и 5-я строфы, где нет описанного выше сочетания групп с дактилическими окончаниями, связываются ритмическим параллелизмом другого рода.

Указанные особенности ритма трехстопного ямба можно, вероятно, объяснить исходя из гипотезы о том, что для ритма поэмы существенно как ударение в начале строки, так и наличие многосложных безударных промежутков после него. В четырехстопном ямбе обе эти тенденции могли совмещаться при наличии ударения на первом сильном слоге; в трехстопном же ямбе это оказывалось невозможным. В двустопном ямбе ту же роль, что пропуск метрического ударения во 2-й форме трехстопного ямба, играла дактилическая рифма. Эта гипотеза подтверждается структурой описанных выше сочетаний с «пеонами вторыми», где одновременно используется и пропуск метрического ударения, и функционально ему соответствующая дактилическая рифма; параллелизм с амфибрахическим отрывком подтверждает близость трехстопного ямба поэмы к двудольным трехсложникам (см. особенно показательное сочетание ◡́ ◡ — в начале строки).

6. Ритм дольника и логаэда с анапестической анакрузой. Отсутствие анапеста (при наличии и двустопного амфибрахия и двустопного дактиля) в поэме можно, по-видимому, объяснить описанной выше общей ритмической

тенденцией, плохо согласовавшейся с особенностями анапеста, который в поэзии начала XX в. (например, у Блока) почти не знал сверхсхемного ударения на первом слоге (когда же это ударение и появлялось в строках вида «С буйным ветром в змеиных кудрях», оно в большой степени подавлялось анапестическим метром). Но в поэме использованы «логаэдообразные» дольники с анапестическими зачинами, где первый слог ритмически выделен, как и во всех других описанных выше размерах. В отличие от этих последних дольник с анапестической анакрузой не знает столкновений двух ударений в начале строки. В этом отношении этот метр совпадает с теми метрами, где, как в хорее и дактиле, сильный слог является первым в строке.

В трехдольнике, которым написана 1-я часть 9-й главки поэмы, в семи строках (т. е. в половине строк) имеется дополнительное ударение на первом слоге, приходящееся на односложное или двусложное слово. Для сопоставления с рифмующимися ударными словами в началах строк четырехстопного ямба и амфибрахия особый интерес представляет ударное *Жжет* в начале третьего четверостишия, связанное рифмой с предшествующим *живот* в конце второго четверостишия (которое рифмуется не только с мужской четной рифмой *вот*, но и с нечетной дактилической *животное*). В четвертом четверостишии начальное ударное *пар* связано созвучием со следующим ударным слогом: «*Пар*! При*пар*ками обложить!». Вся эта часть 9-й главки обрывается неоконченной строкой, где первый слог несет дополнительное ударение на односложном слове («Жить не хочет»). В этой части поэмы в 6 строках из 16 (т. е. в 41%) пропущено второе метрическое ударение, причем во всех этих строках междударные промежутки четырехсложны (форма В6).[27] В схему логаэда ∩∪—∪∪—∪—(∪∪) не укладываются лишь 2 строки из 16, отвечающие соответственно формам А1 (∪∪—́∪∪—́∪∪—́∪∪, т. е. чистый анапест — начальная строка «Корпусами фабричными, зычными») и А2 (∪∪—́∪—́∪∪—́∪∪ «От друзей — тебе, подноготную»). Остальные восемь строк (т. е. половина) написаны формой А3 (∪∪—́∪∪—́∪—́(∪∪)), которая, по данным М. Л. Гаспарова, особенно характерна для дольника Цветаевой.[28]

Другой логаэдообразный дольник, используемый в последней части 10-й главки поэмы, существенно отличен от только что рассмотренного, потому что в нем ударение, падающее на первый слог, в четырех строках не ограничено числом слогов в слове, на который приходится ударение (поэтому в этих строках этот слог нельзя считать слабым). При пропуске метрического ударения на втором (сильном) слоге и ударении на первом слоге

[27] Классификация форм в соответствии с табл. 1 в статье: А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров. О дольнике современной русской поэзии. ВЯ., 1964, № 1, стр. 76.

[28] См. стр. 101—102 в настоящем сборнике.

возникают такие строки, как «Тянутся за предел тоски».[29] При дополнительном ударении на безударном слоге может появиться и такая строка, как «По́д гору. . . Двух подошв пудовых», отнесение которой к метрической схеме логаэда ⌒◡—◡◡—◡—(◡) было бы несколько искусственно. Интерпретация как дольника кажется естественной и по отношению к двум указанным строкам, и применительно к двум строкам, где при сходном сочетании начального ударения с многосложным промежутком этот промежуток (пятисложный) оказывается на один слог превосходящим метрическую норму: «Хлебникова соловьиный стон» и «На́ голову. . . Океан в каюту!». Две последние строки вместе с тем совпадают со строками типа «За́ городом! Понимаешь? За!», где в логаэде —◡◡—◡◡—◡—(◡) пропущено 2-е метрическое ударение. Иначе говоря, в строках этого метра стирается грань между сверхсхемным ударением на первом (слабом) слоге анакрузы и первым метрическим ударением на сильном слоге в строке с нулевой анакрузой.

Из 32 остальных строк данного метра, которые могут быть описаны как логаэд указанного типа, 16 (т. е. 50%) имеют дополнительное ударение на первом слоге (приходящееся на односложное или двусложное слово).

В двух строках первый слог, остающийся неполностью ударным, выделяется графически, причем контекст предполагает чтение по слогам: «Рас-стаемся.— Одна из ста?», «Рас-ставание. Рас-ставаться» (по образцу этих строк можно предполагать выделенность первого слога и в шести других строках, в начале которых повторяются те же слова). Выделенность неполностью ударного первого слога можно предположить и в двух строках, начинающихся прилагательными с начальным «сверх».

В тринадцати строках (т. е. в 40% всех строк, отвечающих схеме логаэда) пропущено второе метрическое ударение, причем в трех случаях встречается характерный и для других логаэдических размеров Цветаевой сдвиг словораздела к концу строки («Сверхбессмысленнейшее слово», «Сверхъестественнейшая дичь», в обоих случаях с дополнительным выделением первого слога, подобным варианту 3*e* в гликоническом логаэде; этого выделения нет в предпоследней строке — «Опрокидывающий довод»). Четыре приведенные выше «нестандартные» строки характеризуются

---

[29] Ср. сходное ритмическое построение в трагедии «Ариадна»: «Мертвенный! И сие любовью». Следует, однако, заметить, что и в правильных трехсложных (реже двусложных) размерах в русской поэзии XX в. встречаются случаи, где дополнительное ударение падает на первый (слабый) слог при пропуске первого метрического ударения, приходящегося на то же слово. Ср. в ямбе «Поэмы конца»: «Бе́ртольда Шварца. . . Даровит». Поэтому окончательный вид метрической схемы ◡◡—◡◡—◡—(◡) или —◡—◡◡—◡—(◡) для всего нашего отрывка (без исключений) остается спорным.

многосложными безударными промежутками после первого ударения.

7. Ритм хорея. Хорей, как и все описанные выше размеры, характеризуется повышенной ударностью первого слога, но в отличие от всех этих размеров (возможно, кроме последнего — «логаэдообразного» дольника 10-й главки, —́1/2—́1/2—́1—́(1)) первый слог в нем является сильным.

Для двустопных хореических строк, входящих в состав хореических четверостиший, характерно то, что метрические ударения пропущены лишь в четырех строках из двадцати трех. Две строки с пропуском метрического ударения на первом слоге встречаются в конце первой части 12-й главки («И у Иова» — «Да не выгорело»). Две другие строки с пропуском ударения приходятся на 13-ю главку, из них одна встречается в первом четверостишии с двустопными строками («Под ладонью»), другая — в последнем, причем здесь безударное начало строки графически выделено самим поэтом («Оди-накового»). В нескольких двустопных строках можно предполагать наличие третьего внеметрического ударения («Жизнь есть пригород», «Где ж вы, двойни», «О, как крупно»).

Уже в 1-й главке двустопный хорей (чередующийся с трехдольником) характеризуется крайне редкими пропусками метрических ударений (т. е. повышенной ударностью первого слога). Если не считать двух неясных случаев, где ударение на служебных словах (*как* в сравнительном употреблении и связке *был*) может быть ослабленным, но не пропущенным, единственный бесспорный случай пропуска ударения при дополнительном сверхсхемном ударении на втором слоге встречается в сочетании с пропуском первого метрического ударения в соседней строке дольника в конце предпоследнего четверостишия:

> Преувеличенно, то есть
> Во весь рост.

Другие случаи сверхсхемного ударения в двадцати строках двустопного хорея в этой главке не встретились.

Роль дактилических и гипердактилических рифм в двустопном хорее аналогична описанной выше роли этих рифм в двустопном ямбе и двустопном амфибрахии.

Для трехстопного хорея, используемого в сочетании с двустопным и четырехстопным во 2-й, 12-й и 13-й главках, характерно очень редкое употребление 2-й формы (с пропуском ударения на первом слоге, табл. 9), примерно в три раза меньшее, чем в поэзии XIX в.[30] Соответственно возрастает удельный вес 1-й формы (полноударной), тогда как 3-я форма (с пропуском сере-

[30] Данные о трехстопном хорее у русских поэтов XIX в. см.: Кирил Тарановски. Руски дводелни ритмови, стр. 304 (см. там же, стр. 302—303, о «профиле ударности» в трехстопном хорее).

Таблица 9

Статистика форм трехстопного хорея и их вариантов

Метрическая схема	Пример	Число строк	В %
1 –́ ∪ –́ ∪ –́ (∪ ∪)		**15**	**46.8**
1*a* –́ | ∪ –́ | ∪ –́ (∪ ∪)	Дождь в глаза. — Холмы...	10	31.2
1*b* –́ | ∪ –́ ∪ | –́ (∪ ∪)	Сушь мужская, мощь...	4	12.5
1*c* –́ ∪ | –́ ∪ | –́ |	Моря — рыбы! Взмах...	1	3.1
2 — ∪ –́ ∪ –́ (∪ ∪)		**3**	**9.4**
2*a* — ∪ –́ ∪ | –́ ∪ ∪ |	Меховое, мокрое...	3	9.4
3 –́ ∪ — ∪ –́ (∪ ∪)		**14**	**43.7**
3*a* –́ | ∪ — ∪ –́ |	Здесь околевать...	1	3.1
3*b* –́ ∪ | — ∪ –́ |	Дело, господа...	6	18.7
3*c* –́ ∪ — | ∪ –́ (∪ ∪)	Первое вдвоем...	4	12.5
3*d* –́ ∪ — ∪ | –́ |	За́ городом мы...	3	9.4
	Всего	32	100

динного ударения) встречается почти с такой же частотой, как у поэтов XIX в. Наиболее характерной чертой трехстопного хорея Цветаевой является повышенная ударность первого слога (табл. 10).

Таблица 10

Число ударений на сильных слогах
в трехстопном хорее

	Слоги		
	1-й	3-й	5-й
Число ударений:			
в абсолютных цифрах .	29	18	32
в %	90.6	56.3	100

Из явлений, относящихся к употреблению вариантов самой частой 1-й формы, обращает на себя внимание то, что наиболее редкий в поэме ее вариант 1*c* употреблен в последнем хореическом четверостишии предпоследней главки в сочетании с также достаточно редким пропуском ударения в двустопной строке и гипердактилической рифмой, а также и с переносом, выделяющим определяемое существительное:

Оди-накового
Моря — рыбы! Взмах:

При всей скудости материала, относящегося к четырехстопному хорею, следует заметить, что сравнительно большая доля строк с пропусками первого метрического ударения (табл. 11) может быть вызвана особой стилистической функцией этих строк, выступающих симметрично в начале 3-го, 5-го и 7-го четверостиший 13-й главки (причем в этих строках одинаково и расположение словоразделов).

Таблица 11

Употребление форм четырехстопного хорея

Метрическая схема	Пример	Число строк	
		абс.	%
I –́ ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ ∪	После глаз твоих алмазных. . .	3	37.5
II — ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ ∪	О каких еще соблазнах. . .	3	37.5
III –́ ∪ — ∪ –́ ∪ –́ ∪	Бьющегося? Тот соленый. . .	0	0
IV –́ ∪ –́ ∪ — ∪ –́ ∪	Плачь, с другими наверстаешь. . .	1	12.5
V –́ ∪ — ∪ — ∪ –́ ∪	Смахивают. Под руками. . .	1	12.5
	Всего	8	100

Примечание. Пример III формы, отсутствующей в «Поэме конца», взят из цветаевских «Стихов к Пушкину».

Две первые строки (т. е. половина строк) единственного четверостишия пятистопного хорея в 10-й главке характеризуются необычным для традиционного хорея пропуском двух метрических ударений на 5-м и 7-м слогах, т. е. пятисложным безударным промежутком перед последним ударением. В первой строке и, вероятно, в следующей употреблена крайне редкая в поэзии XIX в. (в отличие от народной поэзии [31] и поэзии XX в.) XI форма (—∪–́∪—|∪—∪–́∪). Завершающая роль в четверостишии отведена строке полноударной (I) формы.

8. **Ритм других размеров с нулевой анакрузой перед первым сильным слогом.** В двустопном

[31] Кирил Тарановски. Руски дводелни ритмови, табела XIV. Ср. там же, стр. 293, где приведен пример употребления XI формы — «Достоевского на эшафот» из Волошина (сопоставление поэзии Цветаевой и Волошина по историко-литературным и биографическим соображениям представляется оправданным). В данном четверостишии во второй строке либо эта же форма, либо еще более редкая X форма (–́ ∪ –́ ∪ — | — ∪ –́); выбор между двумя формами решается тем, считать ли ударным слово *точно* в начале второй строки (судя по его синтаксической функции, оно должно быть скорее всего безударно).

дактиле пропуски метрических ударений отсутствуют. В первом дактилическом отрывке в 6-й главке используется вариант —́∪|∪—́∪| (с симметричными женскими словоразделами) с единственным исключением («Пьют, а не плачут»), по образцу которого построены две строки в следующем отрывке. Во втором отрывке в пяти строках из двенадцати использован вариант —́∪∪|—́∪|.

Для многостопных размеров этого типа, напротив, наиболее характерны именно пропуски метрических ударений. В 11-й главке из пятнадцати строк логаэда —∪∪—∪∪—∪— в восьми (т. е. больше чем в половине строк) пропущено одно метрическое ударение: в пяти случаях — третье, т. е. предпоследнее, в двух случаях — первое, в одном случае — второе. Последний случай («Пригорода. Сапогом судьбы» — с переносом из предшествующего четверостишия) приходится на начало последнего четверостишия.

В 12-й главке из двенадцати строк метра —∪∪—∪∪—∪— в семи строках (т. е. тоже больше чем в половине) пропущены метрические ударения, при этом в двух строках, симметрично расположенных в 3-м и 5-м четверостишиях, одновременно пропускаются первое и третье метрические ударения («На прокаженные острова», «Не упоительно ли, что жид»). В 12-й главке в пяти случаях из девяти пропущено третье ударение, в трех случаях — первое, в одном — второе («Втаптываю! За Давидов щит — »).

В 11-й главке из двадцати строк метра —∪∪—∪—(∪) в семи (т. е. больше чем в одной трети) пропущено метрическое ударение (в шести случаях на втором сильном слоге).

В 1-й главке из двадцати строк трехдольника с нулевой анакрузой в трех пропущено второе метрическое ударение, причем в двух случаях межударный промежуток четырехсложен (форма В6), в одном — трехсложен (форма В7). В шести строках (т. е. в 30%) пропущено первое метрическое ударение, причем безударная анакруза в таких строках трехсложна, что в поэме встречается крайне редко (ср. выше о строках типа «На прокаженные острова»). Из одиннадцати строк, где сохранены все три метрических ударения, девять (т. е. почти половина всех строк дольника в этой главке) отвечает схеме —∪∪—∪— (форма А3 дольника, при нулевой анакрузе совпадающая с рассмотренным выше логаэдом), а две — схеме трехстопного дактиля.

Сравнительно большое число пропусков метрических ударений на первом слоге, которое можно было бы объяснить тем, что в 1-й главке основная ритмическая тенденция еще не обнаруживается явно, контрастирует с почти полным отсутствием таких пропусков в двустопном хорее в этой же главке поэмы.

9. З а м е ч а н и е о п е р е н о с а х в «П о э м е к о н ц а». Для всех частей «Поэмы конца» независимо от метра характерно такое использование переносов, при котором синтаксически вы-

деляется начальное слово строки, на котором стоит ударение (сверхсхемное или метрическое):

Челом Соломон
Бьет, — ибо совместный
Плач — больше, чем сон!

Эта особенность объединяет все главки поэмы без исключения (в том числе и те, где менее отчетливо выражена ритмическая тенденция к усилению начала строки).[32]

10. Выводы о соотношении метра и ритма. Согласно вышеизложенному, в «Поэме конца», несмотря на разнообразие метров, выделяется единая ритмическая тенденция, которая воплощается по-разному в зависимости от конкретных метрических условий, но сама по себе от метра не зависит. Такое понимание ритма отлично от традиционного противопоставления метра и ритма (где ритм играет лишь подчиненную роль по отношению к метру, преобразованием которого он является), но согласуется с постепенно проникающим в новейшее стиховедение убеждением, что «ритм стиха всегда активен. Это тот гул, который слышат поэты и о котором так убедительно говорил Маяковский».[33] В согласии с этими высказываниями Маяковского (и многих других поэтов) можно было бы думать, что единство ритма при многообразии конкретных метров может быть обнаружено не только в одном «полиметрическом» (но «моноритмическом») произведении, но и в целой серии произведений. Так, можно думать, что некоторые ритмические тенденции, охарактеризованные выше на материале «Поэмы конца», окажутся существенными и для некоторых других произведений Цветаевой, написанных разными метрами (отдельные иллюстрации приводились выше).

Как писала сама Цветаева: «Стих только тогда убедителен, когда проверен математической (или музыкальной, что то же) формулой. Проверять буду не я».[34] Стиховедческое исследование

---

[32] В первоначальном варианте работы исследованию переносов этого типа в частях, написанных разными метрами, посвящались специальные разделы. Однако поскольку работа превысила отведенный для нее в сборнике объем, от детального рассмотрения этого вопроса, к которому автор надеется вернуться в следующих публикациях, здесь пришлось отказаться (как и от некоторых несущественных деталей ритмического описания).

[33] К. Тарановский. Основные задачи статистического изучения славянского стиха. «Poetics. Poetyka. Поэтика», II, стр. 185—186. Близкие мысли (со ссылкой на эти же высказывания Маяковского) ранее были развиты в упоминавшейся выше работе А. Н. Колмогорова «Метр как образ».

[34] М. Цветаева. Поэт о критике. «День поэзии. 1965». М., 1965, стр. 202. В полном тексте статьи «Поэт о критике» говорится о резком отрицании Цветаевой статистики стиха в духе Белого (ср. об отношении Цветаевой к стиховедческим выводам Белого: В. В. Иванов. О применении точных методов в литературоведении. «Вопросы литературы», 1967, № 10, стр. 117). Поэтому «математическую формулу» в этом месте статьи Цветаевой следует понимать в более широком смысле, созвучном с «формулой цветка» в том цветаевском стихотворении, цитата из которого приведена на стр. 147.

обнаруживает глубокое внутреннее единство поэмы Цветаевой, сказывающееся во взаимных переходах друг в друга разных метров, в сходстве их ритмических преобразований, в ходе развития метрических тем в отдельных главах поэмы, во всей метрической (и ритмической) композиции поэмы в целом, скрепляющей воедино части, написанные разными метрами. Возникающие при этом задачи стиховедческого исследования оказываются очень близкими к музыковедческим. Вместе с тем естественно возникает вопрос о степени осознанности основного ритмического принципа самим поэтом. Для ответа на этот вопрос и некоторые другие, затронутые выше, многого можно ждать от исследования черновиков «Поэмы конца», явившейся плодом длительной и очень напряженной работы поэта.[35]

---

[35] Ср.: М. Цветаева, Избранные произведения, стр. 725—726 и 768—769.

Г. С. ВАСЮТОЧКИН

О РАСПРЕДЕЛЕНИИ ФОРМ ЧЕТЫРЕХСТОПНОГО ЯМБА В СТИХОТВОРНЫХ ТЕКСТАХ

Наиболее распространенным в классической русской поэзии размером является четырехстопный ямб. Как известно, все допускаемые метром ритмические варианты этого размера должны принадлежать одной из восьми (а практически — одной из шести) форм. Полноударная (ЯЯЯЯ) и с пиррихием в третьей стопе (ЯЯПЯ) формы встречаются гораздо чаще, остальные же (ПЯЯЯ, ЯППЯ, ПЯПЯ) в большинстве случаев редки; промежуточное положение по частоте встречаемости занимает форма ЯПЯЯ.

Сейчас имеются довольно обширные сведения о статистике употребления форм в стихотворных произведениях разных авторов, позволяющие с некоторой уверенностью судить о том, как соотносится та или другая форма с нормами русского литературного языка, как эволюционировал размер от Ломоносова до наших дней, какое отражение в статистике употребления форм находят стилевые особенности и личные вкусы отдельных авторов.

Менее изучен вопрос о так называемом синтаксисе форм (т. е. их сочетаниях) в стихотворном произведении.

В самом деле, интересно было бы узнать, обусловлено ли появление какой-либо выделенной нами формы в последующей строке наличием определенной формы в строке предыдущей. В общем случае можно рассматривать влияние присутствия k-й формы на появление m-й. (Ясно, что k, равно как и m, суть номера форм в любой из принимаемых за основу номенклатур).

Существуют ли в стихе тенденции к образованию устойчивых формосочетаний; зависит ли «синтаксис» форм от семантики стихотворения и если да — в какой мере? Тут могут быть две возможности. Или сочетание тех или иных форм зависит от содержания стихотворения, и в этом случае закономерность таких сочетаний не может быть объектом статистического анализа, или же прямой связи между содержанием стихотворения и принципами

комбинирования ритмических форм нет, тогда их сочетания случайны и в основном подчиняются статистическим законам.

Ниже делается попытка найти закон, который бы удовлетворительно характеризовал распределение форм в какой-либо последовательности стихотворных строк. В качестве предварительной гипотезы могут быть высказаны различные предположения. Можно вообразить, что интересующая нас форма появляется в последовательности строк с более или менее выдержанной равномерностью — на каждые n строк приходится ровно m случаев употребления отмеченной формы. Такое распределение могло бы получить математическое выражение в виде формул «закона равномерной плотности». В противовес этому мнению можно думать, что концентрация интересующей нас формы, сохраняя случайностный характер, претерпевает заметные колебания, то не появляясь ни разу на отрезке в n строк, то заполняя этот отрезок едва ли не полностью.[1] Можно, наконец, предполагать, что связи между формами в стихе настолько детерминированы, что никакая из вероятностных моделей распределения не подойдет. В этой работе внимание сосредоточивалось на выявлении закономерностей распределения двух форм четырехстопного ямба: самой распространенной — ЯЯПЯ и одной из наиболее редких — ПЯПЯ. В поисках ответа на возникающие вопросы обратимся к табл. 1—16 (см. приложение). В них приводится материал, используемый для проверки исходных гипотез, сформулированных следующим образом.

1. Чередование различных ритмических форм регулируется законами случайных, независимых друг от друга событий.

2. Доминирующая форма четырехстопного ямба распространена в стихе по закону биномиального распределения (Бернулли), который имеет дело с относительно часто встречающимися событиями. Этот закон связывает формулой

$$p_m = C_n^m p^m (1-p)^{n-m}$$

вероятность m-кратного появления интересующего нас события в последовательности из n испытаний с общей вероятностью p этого события, остающейся постоянной величиной на протяжении всей серии испытаний. Этот вид распределения справедлив для различных стихотворных произведений, каким бы авторам они ни принадлежали, и тем самым характеризует одно из свойств поэтического языка вообще.

3. Редкая форма размера ПЯПЯ имеет распределение Пуассона, которое более подходит для описания маловероятных событий.

---

[1] В статистике для моделирования такой ситуации наиболее подходящими оказываются либо закон Пуассона, либо закон биномиального распределения.

Сначала объектом статистического обследования служил лермонтовский четырехстопный ямб, но с накоплением необходимых данных все очевиднее становились желательность более широкой постановки вопроса и целесообразность применения одной и той же расчетной схемы к произведениям других авторов, написанным в том же размере. Требовалось узнать, что же раскрывает нам формула: индивидуальные особенности авторской реализации размера или общие нормы стихотворной речи, действующие с постоянством закономерности у самых непохожих поэтов. Для ответа на этот вопрос, помимо стихотворений и поэм М. Ю. Лермонтова, в круг исследуемых произведений были введены поэма Н. П. Огарева «Юмор» и стихотворения Б. Л. Пастернака. Методика исследования была такой:

1) определялись частоты встречаемости доминирующей (ЯЯПЯ) и «редкой» (ПЯПЯ) форм в выбранных текстах;

2) тексты разбивались на отрезки по восемь строк (такая величина определялась тем, что восьмистишие — нередкая строфа у Лермонтова; к тому же это наименьший объем обычного стихотворения). В некоторых случаях брался минимальный отрезок — четверостишие;

3) подсчитывались случаи появления интересующих нас форм в каждом из таких отрезков и составлялись так называемые гистограммы;[2]

4) вычислялись теоретические вероятности появления интересующих нас форм по 0, 1, 2, 3. . . и т. д. раз в восьмистишном (или четырехстишном) отрезке;[3]

5) теоретические и эмпирические данные сопоставлялись между собой (с помощью так называемого критерия χ^2 при двух связях — условиях нормировки частот и равенства теоретического и эмпирического средних значений).

Сопоставление теоретически вычисленного и фактического распределений показывает, что высказанные выше предварительные гипотезы не опровергаются результатами анализа и могут быть признаны соответствующими действительности. (Под каж-

---

[2] Гистограмма — это эмпирический график распределения случайной величины, в котором ось абсцисс служит осью численных значений случайной величины, а ось ординат — осью частот.

[3] Для формы ЯЯПЯ p_m (вероятность m-кратного появления) определяется равенством:

$$p_m = C_n^m p^m (1-p)^{n-m},$$

где p — средняя частота формы в тексте, n — длина отрезка. Для редкой формы ПЯПЯ p_m вычисляется по другой формуле:

$$p_m = e^{-a} \frac{a^m}{m\,!},$$

где a — математическое ожидание числа случаев употребления этой формы на отрезке текста длиною в n строк.

дой таблицей приводятся значения χ^2 и вероятностей p, косвенно характеризующих значимость расхождений между теоретическим и фактическим распределениями).

Табл. 4 и 7 имеют подзаголовок «восьмерки с разрезом». В отличие от других таблиц (1—3, 5, 6, 8—11) они характеризуют распределение доминирующей формы в отрезках, образованных объединением четырех строк предыдущей строфы с четырьмя начальными строками последующей. Появление «разреза», т. е. пробела между строфами, не ухудшает согласия теоретического и статистического распределения; впрочем, указанный здесь факт получит силу вывода только после проверки его на более обширном материале.

Табл. 12 и 13 иллюстрируют распределение формы ЯЯПЯ на отрезках длиною в четыре, а не в восемь строк. Соответствие закону Бернулли не нарушается и здесь.

Наконец, табл. 14—16 содержат сведения о том, насколько соответствует статистическое распределение «редкой» формы (ПЯПЯ) модели Пуассонова распределения в 1-й, 2-й и 3-й главах «Юмора» и свидетельствуют также о допустимости третьей из высказанных предварительных гипотез.

Обобщение изложенных здесь результатов следует делать весьма осторожно. Все же, по-видимому, эти сведения говорят не в пользу предположения о детерминированности появления k-й формы в одной из выбранных строк наличием m-й формы в строке предшествующей. Распределение форм в стихе управляется в рассмотренных примерах в основном вероятностными ограничениями. Можно думать, что последовательность форм ямба в стихотворном произведении является последовательностью практически независимых событий.

Чередование форм в стихе подчиняется законам случайных процессов, и это позволяет предположить, что ритмическое решение произвольного стихового периода вряд ли может однозначно определяться своеобразием содержания этого периода. Между тем до сих пор нередко приходится наблюдать, как исследователи «заставляют» ритмику во что бы то ни стало «работать» на смысловое ядро стихотворного отрезка, доказывая, что тема стихотворения требует именно такого ритмического решения, какое дано автором. В действительности же один и тот же ритмический вариант (ритмико-синтаксическую фигуру) можно с одинаковым успехом использовать в стихах, совершенно разнящихся масштабами изображаемого, тематикой, строем и т. п. Так, сравнивая энергичные, исполненные высокой патетики строки Огарева

Взойдет гроза на небосклоне,
И волны на берег с утра
Нахлынут с бешенством погони,
И слягут бронзовые кони
И Николая и Петра.

с чуть приглушенными, почти интимными признаниями Лермонтова

С отрадой, многим незнакомой,
Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
С резными ставнями окно.

или с напряженными, тревожными набросками Пастернака

Слепая, вещая рука
Впотьмах ощупывает стенку,
Здорово дышит ли штрека,
И нет ли хриплого оттенка.

можно сразу и не заметить, что и в пятистишии Огарева, и в катренах Лермонтова и Пастернака четыре раза кряду употреблена форма с пиррихием на третьей стопе. Факт сам по себе довольно редкий, но вполне объяснимый с позиций статистического подхода, позволяющего судить об указанных случаях скопления формы ЯЯПЯ как о проявлении некоей вероятностной нормы, свойственной стихотворной речи вообще. Поэтому далеко не всегда следует усматривать в редком ритмическом варианте прием, якобы счастливо найденный автором стихотворения.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1

«Юмор», часть 1-я
(112 «восьмерок»)

Значение ξ на восемь строк	Наблюденные частоты m_i	Вычисленные частоты np_i	$\frac{(m_i - np_i)^2}{np_i}$
0	1	2.1	0.576
1	9	10.8	0.300
2	27	24	0.375
3	35	31.6	0.324
4	23	25.2	0.191
5	12	12.9	0.063
6—8	5	5.4	0.029

$$\chi^2 = \sum_{i=1}^{7} \frac{(m_i - np_i)^2}{np_i} = 1.858$$

$$r = 5;\ 0.8 < p < 0.9$$

Таблица 2[4]

«Юмор», часть 2-я
(144 «восьмерки»)

Значение ξ на восемь строк	Наблюденные частоты m_i	Вычисленные частоты np_i	$\frac{(m_i - np_i)^2}{np_i}$
0	5	1.9	5.058
1	17	10.3	4.354
2	22	26.2	0.673
3	29	38.8	2.475
4	33	35.9	0.234
5	23	21.1	0.171
6	11	7.8	1.313
7	4	1.6	3.600
8	0	0.4	0.400

$$\chi^2 = \sum_{i=1}^{9} \frac{(m_i - np_i)^2}{np_i} = 18.278$$

$$r = 7;\ 0.01 < p < 0.02$$

[4] Случай непригодности теоретической модели (при пятипроцентном уровне значимости гипотеза считается недостоверной, если p оказывается меньше 0.05).

Таблица 3

«Юмор», часть 3-я
(40 «восьмерок»)

Значение ξ на восемь строк	Наблюденные частоты m_i	Вычисленные частоты np_i	$\frac{(m_i - np_i)^2}{np_i}$
0	2	0.6	4.933
1	3	3.8	0.168
2	9	9.0	0.000
3	9	10.9	0.331
4	11	9.1	0.396
5	3	4.6	0.530
6	2	1.6	0.100
7—8	1	0.4	0.900

$$\chi^2 = \sum_{i=1}^{8} \frac{(m_i - np_i)^2}{np_i} = 7.358$$

$r = 6;\ 0.2 < p < 0.3$

Таблица 4

«Юмор», часть 3-я
(«восьмерки» с разрезом)

Значение ξ на восемь строк	Наблюденные частоты m_i	Вычисленные частоты np_i	$\frac{(m_i - np_i)^2}{np_i}$
0	2	0.6	3.266
1	2	3.7	0.781
2	9	8.7	0.010
3	9	10.6	0.241
4	11	8.9	0.495
5	5	4.5	0.055
6—8	1	2	0.500

$$\chi^2 = \sum_{i=1}^{7} \frac{(m_i - np_i)^2}{np_i} = 5.348$$

$r = 5;\ 0.3 < p < 0.5$

Таблица 5

«Юмор» полностью
(296 «восьмерок»)

Значение ξ на восемь строк	Наблюденные частоты m_i	Вычисленные частоты np_i	$\frac{(m_i - np_i)^2}{np_i}$
0	8	4.5	2.722
1	29	24.9	0.675
2	58	59.7	0.048
3	73	81.7	0.926
4	67	70.4	0.164
5	38	38.7	0.011
6	18	13.3	1.661
7—8	5	2.8	1.728

$$\chi^2 = \sum_{i=1}^{8} \frac{(m_i - np_i)^2}{np_i} = 7.935$$

$r = 6;\ 0.2 < p < 0.3$

Таблица 6

«Тамбовская казначейша»
(50 «восьмерок»)

Значение ξ на восемь строк	Наблюденные частоты m_i	Вычисленные частоты np_i	$\frac{(m_i - np_i)^2}{np_i}$
0—1	1	1.9	0.426
2	5	5.9	0.137
3	13	11.4	0.224
4	15	13.7	0.123
5	12	10.5	0.214
6—8	4	6.6	1.024

$$\chi^2 = \sum_{i=1}^{6} \frac{(m_i - np_i)^2}{np_i} = 2.148$$

$r = 4;\ 0.7 < p < 0.8$

Таблица 7

«Тамбовская казначейша» («восьмерки» с разрезом)

Значение ξ на восемь строк	Наблюденные частоты m_i	Вычисленные частоты np_i	$\frac{(m_i - np_i)^2}{np_i}$
0—1	1	1.7	0.288
2	3	5.1	0.864
3	13	10.0	0.900
4	16	12.0	1.333
5	7	9.3	0.568
6—8	4	6.2	0.780

$$\chi^2 = \sum_{i=1}^{6} \frac{(m_i - np_i)^2}{np_i} = 4.733$$

$r = 4;\ 0.3 < p < 0.5$

Таблица 8

«Стихотворения» М. Ю. Лермонтова (63 «восьмерки»)

Значение ξ на восемь строк	Наблюденные частоты m_i	Вычисленные частоты np_i	$\frac{(m_i - np_i)^2}{np_i}$
0	1	1.2	0.033
1	9	6.7	0.790
2	11	14.0	0.643
3	19	17.5	0.129
4	13	13.9	0.058
5	6	7.1	0.170
6	4	2.2	1.472
7—8	—	0.4	0.400

$$\chi^2 = \sum_{i=1}^{8} \frac{(m_i - np_i)^2}{np_i} = 3.695$$

$r = 6;\ 0.7 < p < 0.8$

Таблица 9

«Боярин Орша» (118 «восьмерок»)

Значение ξ на восемь строк	Наблюденные частоты m_i	Вычисленные частоты np_i	$\frac{(m_i - np_i)^2}{np_i}$
0	1	0.8	0.050
1	9	5.9	1.625
2	18	17.4	0.021
3	27	29.5	0.212
4	26	31.4	0.928
5	20	21.3	0.078
6	15	9.2	3.656
7	1	2.2	0.654
8	1	0.3	1.633

$$\chi^2 = \sum_{i=1}^{9} \frac{(m_i - np_i)^2}{np_i} = 8.857$$

$r = 7;\ 0.2 < p < 0.3$

Таблица 10

«Последний сын вольности» (92 «восьмерки»)

Значение ξ на восемь строк	Наблюденные частоты m_i	Вычисленные частоты np_i	$\frac{(m_i - np_i)^2}{np_i}$
0	0	0.7	0.700
1	9	4.8	3.700
2	14	14.4	0.011
3	18	23.6	1.324
4	30	24.2	1.390
5	13	15.7	0.464
6	5	6.6	0.387
7	3	1.5	1.500
8	—	0.5	0.500

$$\chi^2 = \sum_{i=1}^{9} \frac{(m_i - np_i)^2}{np_i} = 9.976$$

$r = 7;\ 0.1 < p < 0.2$

Таблица 11

«Мцыри»
(85 «восьмерок»)

Значение ξ на восемь строк	Наблюденные частоты m_i	Вычисленные частоты np_i	$\frac{(m_i - np_i)^2}{np_i}$
0	0	0.2	0.200
1	2	2.2	0 018
2	6	8.3	0.637
3	20	17.4	0.388
4	22	23.2	0.062
5	21	19.7	0.086
6	8	10.5	0.595
7	4	3.1	0.263
8	2	0.4	6.400

$$\chi^2 = \sum_{i=1}^{9} \frac{(m_i - np_i)^2}{np_i} = 8.649$$

$r = 7;\ 0.2 < p < 0.3$

Таблица 12

«Стихотворения» М. Ю. Лермонтова
(128 «четверок»)

Значение ξ на четыре строки	Наблюденные частоты m_i	Вычисленные частоты np_i	$\frac{(m_i - np_i)^2}{np_i}$
0	22	17.9	0.939
1	41	46.1	0.564
2	42	43.6	0.059
3	20	17.9	0.247
4	3	2.5	0.100

$$\chi^2 = \sum_{i=1}^{5} \frac{(m_i - np_i)^2}{np_i} = 1.909$$

$r = 3;\ 0.6 < p < 0.7$

Таблица 13

«Стихотворения» Б. Л. Пастернака
(289 «четверок»)

Значение ξ на четыре строки	Наблюденные частоты m_i	Вычисленные частоты np_i	$\frac{(m_i - np_i)^2}{np_i}$
0	41	34	1.441
1	96	96	0.000
2	86	103	2.806
3	55	48	1.021
4	11	8	1.125

$$\chi^2 = \sum_{i=1}^{5} \frac{(m_i - np_i)^2}{np_i} = 6.393$$

$r = 3;\ 0.05 < p < 0.10$

Таблица 14

«Юмор», часть 1-я
(112 «восьмерок»)

Значение ξ на четыре строки	Наблюденные частоты m_i	Вычисленные частоты np_i	$\frac{(m_i - np_i)^2}{np_i}$
0	55	55.9	0.000
1	40	38.9	0.031
2	13	13.4	0.012
3	4	3.3	0.149
4	—	0.5	0.500

$$\chi^2 = \sum_{i=1}^{5} \frac{(m_i - np_i)^2}{np_i} = 0.692$$

$r = 3;\ 0.8 < p < 0.9$

Таблица 15

«Юмор», часть 2-я
(144 «восьмерки»)

Значение ξ на четыре строки	Наблюденные частоты m_i	Вычисленные частоты np_i	$\frac{(m_i - np_i)^2}{np_i}$
0	74	73	0.014
1	47	49.6	0.136
2	19	16.9	0.261
3	3	3.9	0.208
4	1	0.6	0.267

$$\chi^2 = \sum_{i=1}^{5} \frac{(m_i - np_i)^2}{np_i} = 0.886$$

$r = 3;\ 0.8 < p < 0.9$

Таблица 16

«Юмор», часть 3-я
(40 «восьмерок»)

Значение ξ на четыре строки	Наблюденные частоты m_i	Вычисленные частоты np_i	$\frac{(m_i - np_i)^2}{np_i}$
0	20	22.4	0.257
1	17	13.2	1.094
2	3	3.6	0.100
3	—	0.8	0.800

$$\chi^2 = \sum_{i=1}^{4} \frac{(m_i - np_i)^2}{np_i} = 2.251$$

$r = 2;\ 0.2 < p < 0.3$

В. И. ПАВЛОВА

ИССЛЕДОВАНИЕ СТИХА МЕТОДАМИ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ФОНЕТИКИ

По одному из основных вопросов теории стиха — что такое система стихосложения и как она связана с законами языка — современные ученые высказывают различные, порой взаимоисключающие точки зрения. Большинство считает, что стих теснейшим образом связан с языком. Исследования последних лет показывают, что эта связь очень глубока, что не только система стихосложения, но и ритмические оттенки национального стиха связаны с особенностями строя языка.[1]

В то же время в последние годы появились исследования, авторы которых более или менее определенно отрицают связь законов стиха с законами языка и уподобляют стихотворный ритм музыкальному. А. П. Квятковский рассматривает стихотворную строку как музыкальный такт и создает универсальную, пригодную для всех языков «тактометрическую» теорию стиха.[2] Отождествляет стихотворный ритм с музыкальным и М. Г. Харлап.[3] С. В. Шервинский пытается примирить взгляды на стих Андрея Белого с тактовыми (музыкальными) теориями.[4] По его мнению, основа стихотворного ритма — изохронность в произнесении стихотворных строк. Ударный слог произносится при этом медленнее безударного, поэтому каждый пропуск метрического ударения в ямбе вызывает «ускорение» (этот термин Андрея Белого С. В. Шервинский понимает буквально), нарушающее изохронность стихов, следовательно, разрушающее размер. Для его восстановления нужны «временны́е компенсации» — внутристиховые паузы или растягивание ударных слогов.

---

[1] Б. В. Томашевский. Стих и язык. В кн.: Б. В. Томашевский. Стих и язык. М.—Л., 1959. См. также в настоящей книге статьи В. М. Жирмунского и В. Е. Холшевникова.

[2] А. Квятковский. 1) Русское стихосложение. «Русская литература», 1960, № 1; 2) Поэтический словарь. М., 1966.

[3] М. Харлап. О стихе. М., 1966.

[4] С. В. Шервинский. Ритм и смысл. М., 1961.

Аргументы А. П. Квятковского представляются малоубедительными. «Музыкальные» теории стиха часто опираются на индивидуальную манеру чтения стихов, но только один С. В. Шервинский имел мужество сознаться в этом.

Однако если теория опирается на субъективную манеру чтения исследователя, то тогда не только неизбежны серьезные расхождения в точках зрения, но возникает вопрос: существуют ли объективные критерии для проверки различных гипотез, или же стиховеды осуждены навеки оставаться в плену субъективных построений?

Для наших дней характерно стремление применять в гуманитарных науках, где это возможно и целесообразно, методы точных наук: развивается математическая лингвистика и тому подобные дисциплины. Большой опыт накоплен экспериментальной фонетикой, применяющей методы физики (акустики).

Стих — речь звучащая. Даже при чтении про себя структура стихотворной речи ощутима лишь при полном внутреннем произнесении слов: если стихи пробегать глазами, как газету, они превращаются в прозу. Ритмическая структура стиха — структура речевая. Поэтому совершенно естественной кажется мысль о возможности изучения некоторых (разумеется, не всех) особенностей стиха методами экспериментальной фонетики.

С 1962 г. в Ленинградском университете работает стиховедческий семинар под руководством В. Е. Холшевникова. Программа семинара ставила задачу: выяснить возможность применения методов экспериментальной фонетики к изучению некоторых закономерностей русского стиха. Для первого опыта были поставлены наиболее простые задачи: проверка теории изохронности и метрической роли пауз (внутри- и межстиховых) в разных размерах и интонационных типах стиха.

Методика работы была следующей. На магнитофон записывался ряд стихотворных текстов, каждый в исполнении пяти или четырех дикторов. Четверо — не профессиональные чтецы-актеры, а обыкновенные любители стихов с развитым чувством ритма: Г. И. Дербенев, С. А. Лурье, М. О. Ульман, В. Е. Холшевников; пятый — для сравнения — профессиональный актер, народный артист Л. К. Колесов. Четверо не знали, какие именно особенности стиха будут подвергаться анализу, пятый чтец, В. Е. Холшевников, программу, естественно, знал. Сравнение позволяло выяснить, насколько знание программы искажало чтение, не подгонялось ли чтение под теорию. Оказалось — значительно меньше, чем предполагалось.

С магнитофонной записи снималась осциллограмма (запись на кинопленке кривых звуковых колебаний). Осциллограммы расшифровывались (измерялась длительность произнесенных слов и пауз с точностью до 10 миллисекунд, т. е. до одной сотой секунды) и сравнивались. Все то, чем осциллограммы одинаковых

текстов отличались друг от друга, считалось индивидуальными особенностями исполнения дикторов. Все то, что было общим у всех дикторов, можно было с большой степенью вероятности считать объективно присущим тексту. Для анализа сопоставлялись одинаковые тексты у разных дикторов, а затем разные тексты у одних и тех же дикторов.

Чтобы результаты проверки теории изохронности были наиболее объективными, подсчеты велись по трем рубрикам. В каждом стихе измерялись: а) длительность звучащего времени (произнесения всех слов без пауз), б) то же плюс время внутристиховых пауз и в) общая длительность произнесения стиха с внутристиховыми и межстиховыми паузами (от начала первого звука стиха до начала первого звука следующего стиха). Это было нужно, поскольку приверженцы теории изохронности включают в нормирующую схему и незвучащее время. Для проверки паузных теорий дольника измерялись все внутристиховые паузы и анализировалась их связь со стяжениями, т. е. сокращениями междуударных интервалов на один слог.

Результаты работ показали, что методы экспериментальной фонетики применимы в качестве вспомогательных для изучения некоторых закономерностей стиха.[5] В настоящей статье излагаются основные положения работы, написанной мною в названном семинаре и защищенной в качестве дипломного сочинения.

Пользуюсь случаем, чтобы от имени всех, работавших в семинаре, выразить благодарность нашим дикторам: без их бескорыстной помощи семинар не мог бы существовать. В дальнейшем, для краткости, они обозначаются первой буквой фамилии.

В работе исследовались классические трехсложники в сопоставлении с дольниками. Анализ экспериментального материала должен был дать ответы на следующие вопросы.

1) Является ли время произнесения основой соизмеримости стихов? Соответствуют ли действительности теория изохронности и теория временных компенсаций? Какова метрическая роль межстиховых и внутристиховых пауз?

2) Имеется ли пауза как перерыв в речи на месте стяжений в дольниках?

Полученный материал дал возможность ответить на эти вопросы. Разумеется, на некоторые вопросы можно пока ответить лишь в форме достаточно обоснованных гипотез, но на некоторые — уже утвердительно. Следует сразу оговорить, что эксперимент ставился не в очень широком масштабе, ибо целью его было прежде всего найти наиболее объективный метод исследования стиха; однако полученного материала достаточно, чтобы сделать достоверные выводы.

---

[5] См.: В. Е. Холшевников. Изучение стиха методами экспериментальной фонетики. «Симпозиум по комплексному изучению художественного творчества. Тезисы и аннотации». Л., 1963, стр. 27—28.

В программу исследования вошли следующие восемь стихотворений: Пушкин, «Будрыс и его сыновья»; Фет, «Только в мире и есть. . .»; Блок, «Дышит утро в окошко твое. . .», «Ей было пятнадцать лет. . .», «Осень поздняя, небо открытое. . .»; Ахматова, «Сжала руки под темной вуалью. . .»; Брюсов, «Офелия».

При выборе стихотворений учитывалась необходимость сравнения дольников с трехсложниками, поэтому в программу были включены три стихотворения, написанные правильными классическими трехсложниками, пять остальных — дольники. Стихи взяты разных интонационных типов — напевные и говорные.

Посмотрим, какие ответы дает эксперимент на первый из поставленных вопросов.

Наиболее близкими к изохронности оказались строки стихотворения Фета:

Только в мире и есть, что тенистый
   Дремлющих кленов шатер.
Только в мире и есть, что лучистый
   Детски задумчивый взор.
Только в мире и есть, что душистый
   Милой головки убор.
Только в мире и есть этот чистый
   Влево бегущий пробор.

Здесь каждое четверостишие распадается на два ритмико-интонационных периода, каждый из которых заключает одно предложение; синтаксический параллелизм очень отчетлив, нечетные строки повторяются почти целиком. Приведем данные чтения этого стихотворения диктором Д. (он отличается наиболее мерным чтением, с наименьшими относительными разностями между максимумом и минимумом времени произнесения стихов):

1-й стих —	3050	мсек.	5-й стих —	2700	мсек.
2-й »	2550	»	6-й »	2200	»
3-й »	3000	»	7-й »	2700	»
4-й »	2350	»	8-й »	1650	»

(последний стих короче, так как после него нет межстиховой паузы).

Все нечетные стихи в этом стихотворении 10-сложны, четные — 7-сложны. Естественно как будто бы, что четные произносятся в меньшее количество времени. Согласно теории А. П. Квятковского, в этом случае для выравнивания «тактометрического периода» должна увеличиваться межстиховая пауза.[6] Ничего подобного чтение Д. не подтверждает.

Все нечетные стихи, хоть и не изохронны, в чтении Д. мало отличаются друг от друга, как и все четные, по времени произнесения. Возникает вопрос: зависит это от размера или от других причин? Разности максимума и минимума нечетных стихов

[6] А. Квятковский. Поэтический словарь, стр. 295—301 и др.

у Д. (3050—2700=350) равны соответственным разностям четных (2550—2200=350), хотя четные стихи короче. Соответственные разности у К. больше: 5640—4200=1440 и 4670—3100==1570, при этом четные стихи по времени произнесения то меньше нечетных, то приблизительно равны, то больше, так как сильно колеблется длительность межстиховых пауз. У Х. картина прямо противоположная тому, что наблюдается у Д.: короткие четные стихи произносятся дольше длинных, нечетных, потому что Х. делает маленькие паузы между четными и нечетными стихами, т. е. внутри предложения (60, 100, 220, 560), и большие — между двустишиями, в конце предложений (от 700 до 1000).

Если исключить из подсчетов межстиховые паузы, то разности между максимумом и минимумом таковы. Д.: нечетные 2200—2050=150, четные 1750—1400=350; К: нечетные 3990—2860=1130, четные 3700—1940=1760 (чтение К. по всем рубрикам дает наибольшее отклонение от изохронности); Х.: Нечетные 3660—2600==1060, четные 2160—1940=220.

Еще большую пестроту по всем рубрикам дает говорной стих, в котором встречаются переносы и сильные внутристиховые синтаксические паузы. Вот данные о разности максимумов и минимумов в стихотворении Блока «Ей было пятнадцать лет. . .» у тех же дикторов.

Ей было пятнадцать лет. Но по стуку
Сердца — невестой быть мне могла.
Когда я, смеясь, предложил ей руку,
Она засмеялась и ушла. . .

Д.: общая длина стиха 3800—2340=1460; без межстиховых пауз 3340—2020=1320; звучащее время 2940—1600=1340. К.: общая длина стиха 9600—3400=6200; без межстиховых пауз 6600—2400=4200; звучащее время 3700—2200=1500 (в первых двух рубриках минимум меньше максимума почти втрое!). Х.: общая длина стиха 5350—3010=2340; без межстиховых пауз 4640—2100=2540; звучащее время 3650—1760=1890 (во всех рубриках приблизительно вдвое!).

В остальных стихотворениях наблюдалась приблизительно та же картина. Напрашиваются следующие выводы.

1. Объективные законы стихотворной речи проявляются при любой декламации (если чтец ощущает ритм) независимо от того, знает диктор задачи исследования или не знает, является ли он чтецом-профессионалом или любителем. При всех индивидуальных различиях можно найти то общее у всех исполнителей, что определяется характером текста.

2. Теория изохронности как ритмической основы русского стиха не подтверждается. Разности между максимумами и минимумами колеблются от ничтожных до весьма значительных: в полтора, два раза, изредка даже более. Межстиховые паузы колеблются у разных дикторов в очень широких пределах и не

выравнивают стихи по времени произнесения, что подтверждает мысль Б. В. Томашевского об «иррациональности» межстиховой паузы, длительность которой не определена метром.[7]

3. Многое зависит от манеры чтения диктора. Относительная разность максимумов и минимумов у разных дикторов заметно колеблется, как и различия в трактовке напевного и говорного стиха и длительности синтаксических пауз.

4. В напевном стихе различие по времени произнесения стихов заметно меньше, чем в говорном, но изохронность не наблюдается и здесь. Чем строже организован стих (симметричная композиция строфы, синтаксический параллелизм, анафоры и т. п.), тем меньше временны́е различия. Но эта тенденция к относительной изохронности вызывается не метром, а интонационно-синтаксической структурой строфы.

Последний вывод подтверждают некоторые наблюдения над относительной длительностью межстиховых пауз. Во всех вариантах чтения всех стихотворений проявилась одна закономерность: в четверостишиях первая пауза меньше второй, третья — меньше четвертой.

Объясняется это тем, что в нашей программе все стихотворения написаны четверостишиями с более или менее отчетливой синтаксической паузой после каждого второго стиха. В программе было 27 вариантов чтения стихотворений, осциллографом было записано 93 четверостишия. И только в 9 случаях из 93 наблюдались отступления от этой схемы. Все они связаны с нарушениями или ослаблениями симметричности строфы. Таким образом, и эта закономерность определяется не метром, а интонационно-синтаксической композицией строфы.

Перейдем к следующему вопросу — о роли внутристиховых пауз в дольнике. Действительно ли, как утверждают сторонники термина «паузник» (А. П. Квятковский, И. Л. Сельвинский и др.), на местах стяжений в дольнике появляется непременно пауза как перерыв в речи?[8]

При тщательных подсчетах и анализе экспериментальных данных оказалось, что и в классическом трехсложнике, и в дольнике пауза появляется только там, где она обусловлена интонационно-синтаксически. Если пауза не вызвана смыслом фразы, ее нет независимо от того, будет в этом месте стяжение в дольнике или стяжения нет. Например, при чтении стихотворения Брюсова «Офелия» в стихе «Ты не сплетала венков Λ Офелии» (знаком Λ обозначается стяжение) из четырех чтецов никто не делает паузу на месте стяжения: она не вызывается смыслом стиха. В строке «И тебя из толпы Λ не видел никто» стяжение

[7] Б. В. Томашевский. Стих и язык, стр. 37.

[8] С. П. Бобров, введший в употребление термин «паузник», ни в одной из своих работ не утверждает, что ритмическая «пауза», т. е. стяжение, вызывает в произнесении паузу как временной перерыв в речи.

приходится на середину стиха, усиливает его двухчастность. Казалось бы, здесь пауза весьма вероятна. И все-таки паузу здесь делают не все чтецы: из четырех — двое, причем те, кто вообще читают более отрывисто, часто отделяя слова друг от друга. В стихе «Кому было дело до лика Λ странного» паузу на месте стяжения не делает ни один чтец, потому что она здесь не обусловлена синтаксически, не вызвана смыслом фразы.

Возьмем еще характерный пример. В стихе «Высóко, высóко, в чужом Λ окне» на месте стяжения паузы нет ни у одного чтеца, а в словах «высоко, высоко» после каждого из них паузу делают все чтецы: она вызвана смысловой структурой фразы. Во всех осциллограммах пяти названных выше стихотворений, написанных дольниками, нет ни одного случая, где бы на месте стяжения пауза объяснялась чем-либо другим, кроме интонационно-смысловой структуры фразы.

Все это позволяет сделать заключение, что паузы внутри стиха в дольнике метрически не обусловлены, их появление вызывается интонационно-синтаксическим строем стиха и в какой-то мере манерой декламации. Этот вывод мы можем сделать не в форме гипотезы, а в форме утверждения, ибо повторный эксперимент на другом материале и с другими дикторами дал те же результаты. Это доказывает также, что термин «паузник» нельзя признать удачным, лучше пользоваться нейтральным — «дольник».

Можно сделать выводы и общетеоретического порядка.

В силлабо-тоническом стихе и дольниках время не является единицей соизмеримости, следовательно, несостоятельны различные разновидности тактометрических теорий, сводящих стихотворный ритм к музыкальному.

Межстиховая пауза «иррациональна». Относительная упорядоченность протяженностей межстиховых пауз определяется не метром, а интонационно-синтаксической структурой строфы.

Внутристиховая пауза и в силлабо-тонических трехсложниках, и в дольниках зависит только от синтаксического членения стиха и манеры декламации. Метрического значения не имеет.

Стяжение в дольнике само по себе не вызывает паузы в произнесении стиха.

Наконец, общее заключение. Объективность метода, приведшего к этим выводам, позволяет утверждать, что в ряде случаев изучение стиха методами экспериментальной фонетики возможно и даже необходимо.

И. П. СМИРНОВ

О РИТМИКО-ФРАЗОВЫХ УПОДОБЛЕНИЯХ В СТИХАХ

В процессе поэтической преемственности младшими писателями могут усваиваться самые разнообразные художественные особенности произведений их предшественников, в том числе и те, которые относятся непосредственно к структуре стиха. Такого рода наследование реализуется в ритмико-синтаксических, ритмико-интонационных, звуковых, а также фразовых уподоблениях, но чаще всего эти уподобления имеют комплексный характер.

Обычно стихотворные ритмико-фразовые уподобления подготавливают нас к восприятию того или иного произведения в определенной историко-литературной перспективе, и хотя они в какой-то мере автоматически вводят его в сферу притяжения сложившейся в прошлом традиции, им, как правило, отводится в поэтической структуре роль более значительная, нежели текстуальным заимствованиям в прозе. Известно, что звуковая организация стиха способствует созданию таких синтаксических единств, словесных групп, поэтических формул, которые срастаются под организующим воздействием ритма, и, будучи нерасторжимо связаны с ним, подчиняются ему, приобретают новые семантические обертона, рефлексами ложащиеся на весь лексический ряд. Любое нововведение, преобразующее стихотворную систему, естественно, должно осуществляться на активном и изменчивом фоне этих формул и единств, в то время как в прозе такой фон является до известной степени нейтральным: при его рассмотрении всегда сохраняется возможность причислить к текстуальным заимствованиям из произведений старших писателей то, что на самом деле было почерпнуто из практической речи.

Изучение ритмико-фразовых уподоблений часто наталкивается на закономерную и иногда непреодолимую трудность в определении того, насколько сознательно поэт-последователь устанавливает контакты со своими предшественниками. Слишком нарочитой и недостаточно обоснованной выглядит порой опера-

ция по отчлепению намеренных заимствований от влияний, подражаний от невольных реминисценций и т. п. Выискивание фразеологических параллелей, которое, по словам Б. В. Томашевского, «напоминает некий род литературного коллекционерства»,[1] гораздо чаще заслоняет, а не проясняет подлинную сущность процессов поэтической преемственности, ибо такого типа анализ ограничивается лишь констатацией устойчивого сходства между сопоставимыми стихотворными отрывками и почти не затрагивает изменяемости заимствованного традиционного материала, происходящей как в микроконтексте отдельного произведения, так и в общекультурном макроконтексте. На наш взгляд, классификация текстуальных уподоблений в стихах может оказаться плодотворной только в том случае, если она будет исполнена с учетом этой изменяемости, если она объяснит, по какому пути ведется преобразование традиционного материала, какую функцию он получает, попадая в новое окружение.

Довольно распространенной и, пожалуй, наиболее изучаемой категорией поэтических контактов является п р я м о е п р о д о л ж е н и е т р а д и ц и и, предполагающее постепенное, исподволь осуществляющееся изменение того, что было перенято у старших писателей или влиятельных современников. Прямое продолжение традиции подразделяется по меньшей мере на два вида: один из них можно назвать м о д и ф и к а ц и о н н ы м н а с л е д о в а н и е м. Оно представляет собой усвоение давно сложившейся либо только что выкристаллизовавшейся стихотворной традиции при том условии, что ее развитие протекает в направлении, которое было обозначено в поэзии художников-предшественников и в котором они уже начали движение в свое время.

Страна моя, страна моя родная!
Я — твой, я — твой:
Прими меня, рыдая. . . И не зная!
Покрой сырой травой. . .
Пусть мы — в ночи! Пусть — ночи бездорожий!. . .
Пусть — сон и сон!. . .
В покое зорь и в предрассветной дрожи
За ночью — Он! [2]

Особенности чередования разностопных ямбов и включения единоначатий внутрь строки, употребление динамических безглагольных конструкций и другие случаи синтаксического изоморфизма, наконец самоочевидные фразовые повторы — все это свидетельствует о том, что стихотворение А. Белого («А. М. Поццо» 1916), восходит к отрывку из блоковского цикла «На поле Куликовом»:

[1] Б. Т о м а ш е в с к и й. Пушкин — читатель французских поэтов. «Пушкинский сборник. Памяти проф. С. А. Венгерова». Госиздат, М.—Пгр., 1923, стр. 212.

[2] А. Б е л ы й. Звезда. Новые стихи. Госиздат., Пгр., 1922, стр. 17.

Наш путь — степной, наш путь — в тоске безбрежной,
В твоей тоске, о Русь!
И даже мглы — ночной и зарубежной —
Я не боюсь.
Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами
Степную даль.
В степном дыму блеснет святое знамя
И ханской сабли сталь. . .[3]

При модификационном наследовании эволюционное протекание преемственного процесса способствует тому, что традиционный поэтический материал ощущается именно как традиционный, но постепенно начинает накапливать в себе новые свойства; кроме этого, он занимает выдвинутое положение в стихотворной структуре, так как его связь с тем или иным образцом заставляет читателя затрачивать особое внимание на осмысление коллективной сущности искусства, которая познается в результате ее, так сказать, непосредственного созерцания. Возрождение в поэтическом обиходе закрепленных в традиции ритмико-фразовых моделей — это своего рода акт особого доверия к читателю со стороны автора, требующий от читателя развитого ассоциативного мышления, повышенной активности в момент восприятия художественного произведения.

Прямое продолжение традиции наряду с модификационным проявляется и в форме комбинативного наследования. Оно отличается от модификационного только тем, что при прочих равных условиях произведение поэта-последователя соотносимо не с одной, а с несколькими традициями, которые взаимодействовали друг с другом в прошлом. Иными словами, поэт-последователь продолжает разработку такой ритмико-фразовой модели, которая до него уже неоднократно использовалась предшественниками, усложнялась, обрастала наслоениями и вторичными признаками, причем для объективного развертывания литературного процесса несущественно то обстоятельство, обращается ли он прямо к оригиналу или же к его модификации, представленной в творчестве какого-либо посредника.

Мой дар убог, и голос мой негромок,
Но я живу, и на земле мое
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах; как знать? душа моя
Окажется с душой его в сношеньи,
И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.[4]

---

[3] А. Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. 3, Гослитиздат, 1960, стр. 249.

[4] Е. А. Баратынский, Полное собрание стихотворений, изд. «Советский писатель», Л., 1957, стр. 137.

Ср.:

Моей мечты бесследно минет день. . .
. . . .
Как знать? А вдруг, с душой подвижней моря,
Другой поэт ее полюбит тень
В нетронуто-торжественном уборе. . .
Полюбит, и узнает, и поймет,
И увидав, что тень проснулась, дышит,—
Благословит немой ее полет
Среди людей, которые не слышат. . .[5]

Ср.:

О, я не даром в этом мире жил!
И сладко мне стремиться из потемок,
Чтоб, взяв меня в ладонь, ты, дальний мой потомок,
Доделал то, что я не завершил.[6]

Стихи Анненского и Заболоцкого, несмотря на различную их соотнесенность с начальной моделью — стихами Баратынского и друг с другом, вытягиваются в ощутимую преемственную цепь, все три звена которой спаяны общей интонацией свободного раздумья, зафиксированной в синтаксических подхватах и повторах и отражающей намеренно обнаженный «движущийся поток сознания»[7] авторов; родственной метрической организацией (в последнем примере третий стих наращивается, увеличиваясь на одну стопу) с некоторым сдвигом в чередовании клаузул; однородным отбором лексики (в произведении Заболоцкого она приобретает налет торжественной архаики); устойчивостью фразеологических оборотов, которая основывается на тематическом единстве сопоставленных отрывков.

Важно, однако, отметить, что Заболоцкий, если говорить о содержании трех этих произведений, находится в более непосредственной близости к Баратынскому, чем Анненский. Сетования на нечуткость людей, которые не слышат полет души поэта, у Заболоцкого отсутствуют. Он развивает тему, подхваченную у Баратынского, до известной степени споря с Анненским. Во всяком случае Заболоцкий, подобно Баратынскому, придает своему «Завещанию» мажорный тон, избегая тех скорбных нот, которые слышатся у Анненского. Мы, таким образом, далеки от мысли, что Заболоцкий усвоил традицию Баратынского, пропущенную сквозь восприятие Анненского. Тем не менее здесь налицо именно комбинативное наследование, так как стихи Заболоцкого вне зависимости от субъективных намерений автора оказываются сопоставленными с произведением Баратынского и в некотором роде противопоставленными стихам Анненского.

---

[5] И. Анненский. Кипарисовый ларец, изд. 2-е. Изд. «Картонный домик», Пгр., 1923, 116.

[6] Н. Заболоцкий, Стихотворения и поэмы, изд. «Советский писатель», М.—Л., 1965, стр. 109.

[7] И. Л. Альми. Элегии Е. А. Баратынского 1819—1824 годов (К вопросу об эволюции жанра). «Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена», т. 219, 1961, стр. 32.

В сущности мы уже касаемся другого вида изменчивости поэтической традиции. По сравнению с прямым продолжением традиции не меньшее значение имеет для поэзии противоположная форма преемственности — полемическое отталкивание, неожиданный поворот на пути развития традиции, некая мутация внутри нее. «Для литературного движения, — утверждал И. Розанов, — . . . отрицание, исходящее из среды наиболее талантливой молодежи, существенно важно, являясь необходимым отталкиванием для дальнейшего продвижения. Из этого вовсе не следует, что каждое новое поколение лучше и талантливее предыдущего, что словесное искусство каждый раз от этого толчка во всех отношениях выигрывает: примеров обратного можно привести сколько угодно».[8] Использование термина «отталкивание» в понятийной системе литературоведения было плодотворным, но Розанов трактовал его довольно элементарно, скорее, как бесспорную антропологическую, а не художественную закономерность. На самом же деле внутрилитературные мутации протекают по более извилистому руслу и далеко не всегда вызываются одной лишь сменой поэтических поколений. Отталкивание (которое может иметь своим объектом поэзию не только ближайших предшественников, но и далеких предков) предполагает предварительное притяжение: это не противопоставленные явления, они продолжают друг друга, замыкаясь в сложное и едва ли расчленимое единство. Стало быть, отождествление отталкивания с опрометчиво употребленным понятием «отрицание» также выглядит в высказывании Розанова неточным.

Чрезвычайно наглядный образец отталкивания, происходящего на ритмико-фразовом уровне, привел в своей статье «Заимствования стихотворные» С. Бобров:[9]

Весна, весна! как воздух чист!
(Е. Баратынский)

Весна, весна! как воздух пуст!
(А. Блок)

Как видим, в результате отталкивания в традиционной стиховой модели происходит явственный и глубокий сдвиг, переводящий ее в противоположную семантическую плоскость, коренным образом ее перевоплощающий. В сущности мы имеем здесь дело с расподоблением, но расподоблением такого рода, которое еще не завершилось, которое осуществляется не в замкнутой лабораторной обстановке, а на глазах читателей, наблюдающих его механизм в «работе» и потому сравнительно легко соотносящих

[8] Ив. Розанов. Литературные репутации. Изд. «Никитинские субботники», М., 1928, стр. 6.

[9] Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов в двух томах, т. 1. М.—Л., 1925, стр. 256. См. также: С. Бобров. Заимствования и влияния. «Печать и революция», 1922, № 8, стр. 72—92.

модифицированную структуру с оригиналом. Момент динамичного взаимодействия между устойчивыми и изменчивыми признаками, присущий как прямому продолжению традиции, так и отталкиванию, в последнем случае утрачивает свою маскирующую и смягченную форму, ощущается уже как противоборство этих признаков.

Таким свойством обладают все виды отталкивания, в том числе и поэтическая пародия. «Приводя стертый метр (который стерся именно вследствие крепкого, привычного сращения метра с акцентной системой предложения и с известными лексическими элементами), — приводя его во взаимодействие с новыми факторами, мы обновляем самый метр, освежаем в нем новые конструктивные возможности. (Такова историческая роль пародии)»,[10] — писал Ю. Н. Тынянов. Этот амбивалентный, одновременно утверждающий и отрицающий характер отталкивания проступает, например, в пародии Заболоцкого, введенной им в поэму «Безумный волк», кстати сказать, насыщенную множеством разнообразных литературных аллюзий:

Уж десять лет,
Как я живу в избушке.
Читаю книги, песенки пою,
Имею частые с природой разговоры.
Мой ум возвысился, и шея зажила.
А дни бегут. Уже седеет шкура,
Спинной хребет трещит по временам.
Крепись старик. Еще одно усилье,
И ты по воздуху, как пташка, полетишь.[11]

Аллегорическая поэма Заболоцкого — утопическое построение, в котором ведется рассказ об обитателях леса, вслед за Безумным волком приобретающих разум, способность к самосовершенствованию и создающих гармоническое, упорядоченное общежитие. Грядущее освобождение природы от власти «слепых», «темных» сил, по мысли поэта, было необходимо в первую очередь самому человеку, который в этом случае смог бы до конца изжить ограниченное самодовольство, очиститься от желания эксплуатировать не только себе подобных, но и своих «меньших братьев», преодолеть отчужденную психологию «владыки вещей». Отсюда видно, что Заболоцкий наделил речь Безумного чертами, пародирующими монологи пушкинского «Бориса Годунова» для того, чтобы материализовать в самой ритмической и словесной структуре поэмы идею о перевоплощении Безумного в мыслящее существо. Вот почему пародия Заболоцкого выполняет в этом сложном контексте двоякую функцию: снижающую — по отношению к первичной модели и — параллельно — функцию «освежения» (если воспользоваться словом Ю. Н. Тынянова) традиционного материала в новом окружении.

---

[10] Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Изд. «Советский писатель», М., 1965, стр. 29.

[11] Н. Заболоцкий, Стихотворения и поэмы, стр. 284.

Чаще всего прямое продолжение традиции происходит в таких обстоятельствах, когда ритмическая и словесная структуры начальной модели не шаблонизированы, не стерты и, наоборот, внутрилитературные «мутации» свидетельствуют скорее о канонизированности усваиваемой стихотворной линии. Впрочем, прямое продолжение традиции реализуется иногда в поэтической практике и в условиях шаблонизации приема, т. е. становится регрессивной изменчивостью, смыкаясь при этом с пародией и отличаясь от нее лишь непроизвольностью процесса пародирования, протекающего вопреки авторской целевой установке. Вот один из примеров регрессивной изменчивости — пассаж, открывающий поэму пролеткультовца Я. Бердникова «В неволе»:

Всю ночь Татьяна не спала:
От пыли грудь ее болела.
Но лишь сирена прогудела
И скрылась утренняя мгла,
Она, как пленница, но смело
К станку на фабрику пошла. . .
Как все прекрасно было в ней!
Она — восторг и вдохновенье:
Черты лица, и взор очей,
И дуги черные бровей. . .
В походке — стройное движенье.
Вошла. . . и звук ее речей
Поплыл, сливаясь с гулом стали:
— Степан Петрович! Вы позвали
Меня в конторку? [12]

Как уже было сказано, большинство ритмико-фразеологических уподоблений являются комплексными уподоблениями. В одном из стихотворений Н. Тихонова, соотнесенном с военной лирикой Н. Гумилева, наследственные признаки обнаруживают себя и в метрике (трехударный дольник), и в лексике, отражающей точную цифровую характеристику событий, и в синтаксисе (нагнетение повторов, отсутствие инверсий, воплощающее в себе стремление авторов прояснить, логизировать стихотворную речь), и в интонационном строе (однородная интонация правдивого, верного в деталях повествования):

Он расскажет своей невесте
О забавной, живой игре,
Как громил он дома предместий
С бронепоездных батарей. . .
Как прожектор играл штыками,
На разбитых рельсах звеня, —
Как бежал он три дня полями,
И лесами четыре дня.[13]

---

[12] Я. Бердников. В неволе. Поэма в 2 частях. Изд. «Космист», Пгр., 1922, стр. 7—8.

[13] Н. Тихонов, Собрание сочинений в шести томах, т. 1, Гослитиздат, М., 1958, стр. 64.

Ср.:

Та страна, что могла быть раем,
Стала логовищем огня,
Мы четвертый день наступаем,
Мы не ели четыре дня.
Но не надо явства земного
В этот страшный и светлый час. . .[14]

Вместе с тем процесс преемственности влечет за собой преобразования, совершающиеся в различных областях поэтической структуры, и внутри такого рода литературной изменчивости существует множество переходных, неполных форм стихотворных уподоблений. Центр тяжести может смещаться в них, скажем, в сферу ритмики при более строгом сохранении семантической уподобленности:

Пью горечь тубероз, небес осенних горечь
И в них твоих измен горящую струю.
Пью горечь вечеров, ночей и людных сборищ,
Рыдающей строфы сырую горечь пью.[15]

Отсюда у П. Антокольского:

Звезда моя! Будь на чеку, не старей,
Не верь этим разноголосьям.
Я пью черноту городских пустырей
И окна, раскрытые в осень,
И горечь ненастья, и музыки мощь,
И спор о грядущем, и ветер, и дождь,
И тучи от брега до брега.[16]

Сходство родственных стихотворных структур может проявляться и по преимуществу в фонетической области. Так, у Н. Асеева перекличка с В. Хлебниковым нередко получала выход в фонетическом изоморфизме, в звуковых уподоблениях, задававших музыкальный тон некоторым асеевским произведениям, например его «Черному принцу», начало которого («Белые бивни || бьют || в ют. . .»[17]), вероятно, представляет собой реконструкцию одного из хлебниковских созвучий:

Слоны бились бивнями так,
Что казались белым камнем
Под рукой художника.[18]

---

[14] Н. Гумилев. Колчан. Изд. «Альциона», Пгр.—М., 1916, стр. 55.

[15] Б. Пастернак, Стихотворения и поэмы, «Библиотека поэта», Большая серия, М.—Л., 1965, стр. 72.

[16] П. Антокольский. Третья книга. Изд. Московского цеха поэтов, 1927, стр. 31.

[17] Н. Асеев, Собрание сочинений в пяти томах, т. 1, Гослитиздат, М., 1964, стр. 361.

[18] В. Хлебников, Собрание произведений в пяти томах, т. 3, «Издательство писателей в Ленинграде», 1928—1933, стр. 187.

Изменения традиционной модели могут касаться лексико-синтаксического ее состава, но оставлять в целости ее метрический и строфический рисунок, причем преемственная связь здесь ощущается тем сильнее, чем реже встречается в поэтической практике воспроизводимый прием. Таково уподобление, которое мы находим в поздних стихах А. Ахматовой:

Это всплески жестокой беседы,
Когда все воскресают бреды,
А часы все еще не бьют. . .
Нету меры моей тревоге.
Я сама, как тень на пороге,
Стерегу последний уют.[19]

Ср.:

Кони бьются, храпят в испуге,
Синей лентой обвиты дуги,
Волки, снег, бубенцы, пальба.
Что до страшной, как ночь, расплаты?
Разве дрогнут твои Карпаты?
В старом роге застынет мед? [20]

Однако как бы ни были разнообразны пути осуществления поэтической преемственности, при модификационном и комбинативном наследовании даже полное обновление лексического состава не воспринимается как полемическое противопоставление традиционному ряду, в то время как отталкивание должно быть материализовано именно в полемическом противопоставлении. Нужно сказать, что отталкивание, как это ни парадоксально, предполагает более осторожное обращение с усваиваемой моделью, ибо сильный семантический сдвиг, сопровождающий ее обработку, то смысловое расподобление, о котором мы упоминали выше, неминуемо ведет к тому, что всякое более или менее существенное преобразование ритмики оригинала вызывает его окончательное пересоздание, завершается уже не отклонением от системы, а надстраиванием над ней новой системы. Естественно, что непроявленная зависимость последней от традиции недоступна для читательского восприятия, а потому и ведущаяся младшим писателем полемика теряет свой смысл. Это полное расподобление, строго говоря, также являющееся одной из форм преемственности, может быть исследовано лишь при наличии черновых редакций стихотворного текста, хранящих следы использования традиционной модели, а при отсутствии таковых вообще не поддается литературоведческому анализу.

---

[19] Цит. по: День поэзии. М.—Л., 1962, стр. 26.

[20] М. Кузмин. Форель разбивает лед. Стихи 1925—1928. «Издательство писателей в Ленинграде», 1929, стр. 12.

ИЗ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПУБЛИКАЦИИ

Публикуемая работа Б. И. Ярхо (1889—1942) принадлежит к циклу исследований о русской рифмованной прозе, предпринятых ученым в конце 1920-х годов. Из этого цикла при жизни автора были опубликованы статьи «Ритмика так называемого Романа в стихах», «Свободные звуковые формы у Пушкина»(сб. «Ars poetica», в. II, «Стих и проза». Изд. ГАХН, М., 1928) и «Действо о десяти девах » (сб. «Памяти П. Н. Сакулина». М., 1931). В них читатель найдет необходимый сравнительный материал и формулировку некоторых общих предпосылок исследования.

В частности, там дана формулировка того своеобразного понимания различия между стихом и прозой, которого держался автор: «Если какая-нибудь данная мерка речевого отрезка (т. е. интервал между повторяющимися звуковыми признаками: паузами, константами или рифмами) обнимает более 50% всех отрезков произведения, то такое произведение написано более или менее свободным стихом, если же преобладающая мерка обнимает меньше половины отрезков, то произведение написано более или менее ритмической прозой» («Ars poetica», стр. 10). Этот критерий и объясняет, почему автор безоговорочно квалифицирует размер интермедий и интерлюдий как рифмованную прозу; исследователи, менее строгие в терминологии, как известно, предпочитают называть этот размер «свободным стихом» или «раешным стихом».

В научном пути самого Б. И. Ярхо работы по рифмованной прозе имели важное, можно сказать, переломное значение. В начале этого пути основной областью интересов этого большого ученого была средневековая литература, в конце — общая теория литературы. Средневековая литература, прежде всего латинская средневековая литература, была главным предметом его занятий в годы учения в Москве, Гейдельберге и Берлине (1908—1913) и его преподавания в Московском университете (1915—1921). Из области латинской средневековой литературы он избрал тему

докторской диссертации: «Рифмованная проза Хротсвиты Гандерсгеймской». Над этой темой Б. И. Ярхо работал около 10 лет; исследование было завершено, но работа осталась неопубликованной. Именно здесь, в работе над сложным текстом, далеким от современного ритмического восприятия, Б. И. Ярхо пришлось разработать ту продуманную систему выявления и количественного учета объективных звуковых признаков и их соотношений, которую читатель найдет в публикуемой статье. Памятники русской рифмованной прозы были им изучены прежде всего как важный сравнительный материал для работы о Хротсвите, но исследование быстро переросло рамки первоначальной задачи и приобрело самостоятельную ценность.

В последующем интересы Б. И. Ярхо все больше сосредоточивались на дальнейшей разработке системы литературного анализа, основанной на количественном учете объективных признаков текста. Из области стиховедения, где применение статистики было до некоторой степени традиционным, он переносит свой метод на еще не тронутые подобным анализом области литературоведения: проблему стиля (вступительные статьи к переводам «Песни о Роланде» и «Песни о Сиде»), проблему жанра (исследование «Комедии и трагедии Корнеля»), проблему литературного направления (исследование «Распределение речи в пятиактной трагедии: классицизм и романтизм»). Плодотворные итоги этих литературоведческих опытов он подводит в большой обобщающей монографии «Методология точного литературоведения», которую он написал в 1936 г., но не переставал дополнять и совершенствовать до самой смерти. Все эти работы (за исключением «Песни о Роланде») остались неизданными. Они нимало не устарели и еще ждут своих публикаторов и исследователей. Можно даже сказать, что именно сейчас, когда вопрос о формализации научного исследования приобретает такую важность, опыт работ Б. И. Ярхо представляет особенный интерес.

Значение публикуемой статьи Б. И. Ярхо, таким образом, двоякое: во-первых, историко-литературное, ибо материал, проработанный им, до сих пор исследован очень мало, а с точки зрения метрической не исследован совсем (ср. недавнюю книгу В. Д. Кузьминой «Русский демократический театр XVIII в.», М., 1958); во-вторых, теоретико-литературное, ибо в этом исследовании демонстрируются некоторые приемы литературного анализа и синтеза, не отраженные в опубликованных при жизни работах Б. И. Ярхо (например, методика установления эволюционного места той или иной группы рассматриваемых памятников).

Работа публикуется по авторизованной машинописи, хранящейся в архиве Б. И. Ярхо (ЦГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 45).

М. Гаспаров

Б. И. ЯРХО

РИФМОВАННАЯ ПРОЗА РУССКИХ ИНТЕРМЕДИЙ И ИНТЕРЛЮДИЙ

А. Интермедий

1. Обзор материала

а) Ограничение темы.

Русская драматическая литература начала XVIII в. мало обследована, несмотря на всю ее первостепенную важность для истории театра и драмы. Известный интерес представляет она и для истории русской ритмики, хотя бы из-за разнообразных фонических систем, в которые она облекается начиная с обычной прозы комедий (Комедия пророка Даниила, Шутовская комедия и др.) и до силлабического стиха духовных действ. «Акт комедиальный о Калеандре», изданный акад. В. Н. Перетцом,[1] написан стихом, по-видимому, тоническим (по два удара в каждом полустихе), но вместе с тем являет признаки довольно прочной силлабической организации: 2-й полустих (за исчезающими исключениями) шестисложен, а 1-й колеблется в пределах от 3 до 7 (может быть, даже до 8) слогов.[2] Среди этого богатейшего материала имеется и ряд памятников рифмованной прозы, представляющих разнообразные оттенки и варианты этой непостоянной формы. Эта проза, будучи по существу однородной с уже обследованной нами фоникой так называемого «Романа в стихах»,[3] все же содержит некоторые любопытные разновидности и открывает поле для применения приемов сводного исследования, способного бросить свет и на историю этой формы. Этими соображениями вызвана к жизни настоящая заметка, ставящая себе целью разбор некоторой части этого сырого материала с точки зрения ритма. Тема заметки ограничена одним жанром, интермедиями. Другие драматические произведения в рифмованной прозе остаются за пределами исследования. Так, например, «Действо о князе Иеффае» (?), «Комедия о Эсфири», «Действо

---

[1] Памятники русской драмы эпохи Петра Великого. СПб., 1903.

[2] Не только напрашивается статистическое исследование этих колебаний, но и самая тенденция к двухударности позволяет использовать эти стихи для изучения тонического веса вспомогательных частей предложения и односложных слов.

[3] Б. И. Ярхо. Ритмика так называемого Романа в стихах. Сб. «Ars poetica», в. II. Изд. ГАХН, М., 1928.

о десяти девах», «Действо о св. Параскеве»,[4] «История о царе Давиде и Соломоне»[5] написаны колеблющимся ритмом, подлежащим изучению в той же связи. Сюда же относится драма «О Сарпиде, дуксе Ассирийском»,[6] представляющая смешение серьезной комедии (счастливое окончание) с гаерской интермедией. Все этого рода действа мы выделяем из настоящего исследования, намереваясь вернуться к ним, когда позволит время.

Но и среди самих интермедий тема наша требует известного отбора и классификации.

Так, прежде всего отпадают интермедии, написанные силлабическими стихами: 1) «Русские интермедии первой половины XVIII в.»[7] и 2) № I—XI интермедий из собрания Тиханова [8] — «Поп, Подьячий, Старец, Гаер».[9]

К нашему материалу, т. е. к рифмованной прозе, относятся также «Интерлюдии или междувброшенная забавная игралища»,[10] но ввиду особого характера этой прозы ей посвящается особый очерк с отдельным статистическим анализом (см. ниже, п. В).

Остаются, таким образом, следующие тексты:

1) десять интермедий об Арликине,[11]

2) «Сказание о Гаере, Гарликине российском»,[12]

3) «Интермедия о Старце»,[13]

4) Интермедия «Гаер и Молодка».[14]

Большинство этих пьес объединены наличием центрального комического персонажа, шута, выступающего под именем Херликина, Гарлекина, Арликина или Гаера. В «Интермедии о Старце» это лицо заменено цыганом (Цыган, Литвин встречаются и в интермедиях Бадалича), но выполняет он те же функции, что и

---

[4] См.: Старинные действа и комедии Петровского времени, изд. И. А. Шляпкиным. Пгр., 1921.

[5] Памятники русской драмы эпохи Петра Великого.

[6] В. Н. Перетц. Акт о Сарпиде. . . Изв. II Отд. Р. А. Н., т. XXVI, 1921, стр. 114 («Автор. . . написал свою пьесу стихами. Но стих пьесы — пестрый, неровный; чередуются стихи 13, 14, 15, 16, 17 и даже 20-сложные, а также 11 и менее слогов имеющие. В речах Гаера — рифмованная проза»). К сожалению, акад. В. Н. Перетц не указывает, по какому признаку он отличает такие стихи от прозы речей Гаера.

[7] Русские интермедии первой половины XVIII в., изд. С. М. Бадаличем. «Slavia», IV, 3, 1925.

[8] Одиннадцать интермедий XVIII века. Изд. Общества любителей древней письменности. СПб., 1915.

[9] О сценариях к интермедиям (см.: В. Н. Перетц. Итальянские интермедии, представленные при дворе Анны Иоанновны. Пгр., 1917) говорить излишне.

[10] Изд. Тихонравова, «Летописи русской литературы и древностей», II, стр. 35—60.

[11] Изд. Общества любителей древней письменности. СПб., 1915.

[12] Старинные действа и комедии Петровского времени (далее: Ск. о Г.).

[13] Изд. Н. К. Гудзием. «Изв. Таврического Университета», 1923 (далее: И. о Ст.).

[14] Русские драматические произведения 1672—1725 годов, т. II, изд. Н. Тихонравовым. СПб., 1874, стр. 485 (далее: Г. и М.).

Гаер (см. главным образом интермедию № XI):[15] по этому признаку, а также по своей ритмической структуре (см. ниже) эта пьеса присоединяется к остальным. В середине ее имеется скороговорка Цыгана, написанная в другой форме, чем остальной текст, почему она и должна являться объектом отдельного подсчета.

Все интермедии несомненно принадлежат разным авторам. Эта разница в происхождении явствует хотя бы из разной трактовки имени центрального персонажа.

а) 5 интермедий о Херликине — небольшие одновершинные пьески (№№ I, II, III, IV, VI). №№ I и II: Херликин — слуга у Шляхтича; комический диалог между хозяином и вороватым слугой, прикидывающимся простофилей. № III: два школьника учат Херликина петь и выпивают весь его брант-вин. № IV: Херликин, Старик и Жена; грубая и непристойная сцена. № VI: Херликин перед судом; он получает право вести войну с мухами и убивает их на судье.

б) 1 интермедия о Герликине (№ V). Это, собственно говоря, не пьеса, а комический монолог в 24 рифмы. Шут выступает в виде иностранца-танцмейстера и говорит ломаным русским языком, вставляя исковерканные французские слова (арганистр мусикали, паспуэ, фигуре и т. д.). У него нет собеседников, и только в орга́не спрятано несколько «ребят», для того чтобы мог получиться обычный финал (потасовка и разгон персонажей). Краткость тоже отличает № V от остальных пьес.

в) 4 интермедии об Арликине (№№ VII, VIII, IX, X). Все они обладают галантным сюжетом (чего нет в предыдущих); во всех фигурируют ухаживатель и его дама: Панталон и Дорикин, жена Арликина (№ VII), Монсеров и Лизета (№ VIII), Ковалер и Хозяйка (№ IX), Леликон и Хозяйка (№ X). В первой пьесе (№ VII) Арликин выступает в качестве мужа, во второй (№ IX) — в виде слуги, пособника влюбленных, в остальных двух — в обычной роли слуги-проказника.

Две из этих интермедий стоят особняком: это №№ VII и VIII. Во-первых, они значительно длиннее других того же сборника, обнимающих от 56 до 87 рифмованных отрезков: а именно № VII насчитывает их 204, а № VIII даже 252. Во-вторых, самая структура сюжета у них несколько сложнее. В № VII Арликин подготовляет вместе с женой наказание Панталона; для этого он выходит, затем опять возвращается, словом, наличествует интрига, завязка и развязка, в то время как в №№ IX и X все сводится к тому, что шут-слуга открывает вернувшемуся мужу местонахождение любовника. В № VIII действие двухвершинно: пьеса распадается на две независимые друг от друга сцены: Арликин устраивает свидание влюбленных; Арликина грабят разбойники.

---

[15] Нумерация интермедий дана по изданию, указанному в сноске 8.

г) «Сказание о Гаере, Гарликине Российском». Как показывает самое название, Гаер отождествляется с Арликином, что подтверждается также «Сарпидом», где в уста Гаера вложен «антипролог гарликинской». Это тоже большая интермедия (281 рифмованный отрезок), в котором тоже, хотя и в малой мере, фигурирует «любитель». Сюжет и здесь несколько усложнен: удачная проделка Гаера и Старухи-свахи, наказание Гаера, наказание Любителя.

д) Гаер и Молодка (изд. Тихонравовым, см. выше). Самая большая из всех пьес (423 отрезка). В середине имеется ария «Шляхты» (стр. 489) величиной в 16 двухударных стихов, которые, конечно, в круг нашего обследования не входят.

Подлежит, однако, большому сомнению, действительно ли это одна пьеса. Весь текст распадается на следующие эпизоды: (1) Гаер ссорится, а затем мирится со Старухой и ее Дочерью. (2) Шляхта нанимает Молодку к себе на службу; Старуха тоже фигурирует, но роль ее непонятна: она предлагает Шляхте утешить его, но сейчас же самостоятельно появляется Молодка и нанимается; ни из чего не видно, что Молодка и Старухина дочь — одно лицо. (3) «Внидет из-за ширмы одна молодица и сядет на стул шить рубашку». Гаер ее шантажирует. Весьма вероятно, что это та же Молодка из эпизода (2), но сожитель ее именуется не Шляхтою, а Хозяином, а сама она — Хозяйкою. (4) Гаер выходит и в монологе (очень похожем на вступительный монолог) жалуется на бедность. Цыган продает его Купцу. Действие (4) никак не может быть связано с (1), (2), (3). Возможно, что каждый эпизод представляет особую пьесу. Ввиду такой неясности пришлось объединить их в одно, следуя формальному объединению в тексте.

Происхождения и структуры сюжетов мы не касаемся. Отметим только, что самые сложные из этих интермедий гораздо проще по разработке сюжетов, чем любая придворная арлекинада времен Анны Иоанновны (см. изд. Перетца). Наш материал в некоторой части, может быть, старше и, как кажется, составлял репертуар не придворного, а «площадного» театра. Во всяком случае, эти интермедии возникли в Великороссии, так как в отличие от интерлюдий украинизмов и полонизмов в них почти не встречается. Это очень важный пункт.[16]

Издания, к сожалению, не дают никакого описания рукописей, а рукопись одиннадцати интермедий, изданных Обществом любителей древней письменности (Публичная Библиотека, № 475), в настоящее время нам недоступна; может быть, удалось бы извлечь из нее кое-какие данные для классификации пьес.

---

[16] Проф. Н. К. Пиксанов сообщил мне, что он уже отметил это обстоятельство в своих лекциях по истории русской драмы. Впрочем, в «Гаере и Молодке» встречается «як» и «дивка», но там же рифмуют «девка» и «веревка».

Что касается метода исследования, то каждая отдельная интермедия разбирается по тем же принципам, которые изложены при обследовании «Романа в стихах». Но, кроме индивидуального изучения, здесь открывается поле для сводного исследования всего жанра. Мы можем свести ритмику всех пьес в одну общую схему или в несколько групповых. На первый взгляд кажется, что такие сводные схемы ирреальны и часто искусственны, ибо каждая пьеса есть обособленное тело, живущее своей жизнью, не связанное с другими интермедиями. Но это не так. В самом деле, вдумаемся в то, как возникает понятие о жанре, о стиле школы, эпохи и тому подобных синтетических комплексах. Они воспринимаются одним сознанием, объединяются этим сознанием по своим сходным признакам в одну группу, оставляют одно сложное впечатление и только тогда получают общее наименование. В данном случае речь идет о сложном звуковом впечатлении от наших интермедий; это впечатление и есть та реальность, которую отражают наши сводные цифры. Как целое такой жанр может сравниваться с другими тоническими жанрами, а внутри этого целого различаются группы, которые претендуют на особую групповую сводку. На фоне этой сводки ярко выступают индивидуальные особенности отдельных пьес.

б) Эвфонический характер материала. Все интермедии, как сказано, написаны рифмованной прозой. Самая рифма нас в данной связи не интересует. Все же попутно отмечаем некоторые ее особенности.

Рифмование во всех интермедиях очень нечистое, особливо же в арлекинадах (так мы будем называть интермедию об Арликине и Херликине в отличие от интермедии о Гаере и Цыгане).

Одногласные рифмы (*меня* : *тебя*, *двора* : *позвала*, *стада* : *глава*), ассонансы (*помету* : *неотменну*, *одинакая* : *богатая*) и разноударные рифмы (*середа* : *пятница*, *твоему* : *кухмистру*, *состою* : *с тобою*) встречаются даже довольно часто. Вот данные в процентах:

	Одногласные	Ассонансы	Разноударные
Арлекинады	11	13	2
«Сказание о Гаере»	1	5	1
«Интермедия о Старце» . .	2	6	—
«Гаер и Молодка»	5	11	1

Нерифмованные отрезки вкраплены там и сям. Они, конечно, в расчет не принимаются.

Всего исследован 1841 рифмованный отрезок.

Так как пути исследования такой прозы уже проложены в работе о «Романе в стихах», то нижеследующая заметка старается

очертить только основную природу ритма, не вдаваясь в подробности и совершенно не останавливаясь на разборе отдельных случаев.

2. Тоника

а) Отчетливость тонического ритма. Тонику наших интермедий мы будем описывать по тем же принципам, какие применялись при исследовании «Романа в стихах» и «Сказки о Попе». Однако характер материала требует одной существенной оговорки.

Как известно, конфигурация тонического ритма в значительной мере зависит от чтения двойственных слов. В разборе «Сказки о Попе» эти слова трактовались следующим образом: при предварительном подсчете они отбрасывались, так что получалась схема достоверных отрезков; затем двойственные отрезки присчитывались к основной схеме применительно к трем системам чтения: 1) ритмическое чтение (со сведением возможно большего числа отрезков к излюбленному виду), 2) отягченное чтение (с помещением возможно большего количества ударений в двойственных отрезках) и 3) облегченное чтение (с возможно меньшим количеством ударений).

Здесь такой прием применим разве только к маленькой монологической арлекинаде № V, но в ней всего два двойственных стиха, которые большой разницы не создадут.[17]

В остальных текстах предположение какой-либо единой системы чтения не может быть оправдано. Во-первых, отрезки разных реплик разделены сильными паузами; во-вторых, произнесение прерывается часто длительным действием; в-третьих, разные актеры обязательно произносят свои роли с разными интонациями. Все это мешает слушателю ассоциировать один отрезок с другим и выделить тоническую доминанту (3-ударность или 4-ударность). Иными словами, драматический текст всегда несколько аритмичнее читаемого текста с такой же тонической конфигурацией. Здесь даже при абсолютном большинстве какого-либо вида отрезка, например при 51% трехударных, еще трудно говорить о стихотворности текста: следует принять известный коэффициент на дезорганизующее влияние вышеуказанных факторов. Точно вычислить этот коэффициент, конечно, невозможно.

---

17 Арлекинада № V

Число ударов в отрезке	2	3	4	5
Достоверное чтение	18.2	50.0	27.2	4.6
Ритмическое »	16.2	50.0	29.2	4.2
Облегченное »	16.2	50.0	29.2	4.2
Отягченное »	16.6	45.8	29.2	8.4

Итак, трактовка тоники интермедий представляется в следующем виде.

Прикидывание единых систем чтения (как в «Сказке о Попе») было бы искусственно и потому неприменимо.

На двойственные слова возможны два воззрения. а) Можно считать, что ритмизующее и деритмизующее действие их (при бессистемном чтении), по теории вероятности, взаимно уничтожается; тогда можно с ними вообще не считаться и определять ритм по схеме достоверных отрезков.[18] Правильность этой гипотезы и вытекающих из нее подсчетов доказана ниже при помощи разложения кривой силлабизма (см. § 3, б). б) Но можно также воспользоваться двойственными для некоторого приближения к тому коэффициенту дезорганизации ритма, о котором говорилось выше; тогда условно принимается, что все двойственные представляют деритмизующее начало и проценты разных видов достоверных отрезков исчисляются не в отношении к числу достоверных (как при первом подходе), а в отношении ко всему количеству отрезков; итак, чем больше в тексте двойственных отрезков, тем кульминация (высота моды) тонической кривой будет ниже, тем аритмичнее будет текст.

В табл. 1 (см. приложение I) даны оба вида подсчета.

Самые двойственные отрезки подсчитаны и разбиты на категории в табл. 2.[19]

Из этой таблицы, между прочим, явствует, что количество двойственных отрезков в арлекинадах чрезвычайно мало по сравнению с гаерскими и цыганскими интермедиями. Выключив для удобства (см. § 5, а) маленький гарликинский монолог № V (8.3% двойственных), разобьем интермедии по имени героев:

	Гаер	Цыган	Херликин	Арликин
Число двойственных отрезков (в %)	23.4	22.9	10.5	10.8

Итак, здесь явно две группы: одна — с менее отчетливым, другая — с более отчетливым тоническим ритмом. Каково взаимоотношение этих групп, мы увидим ниже.

---

[18] Конечно, двойственные отрезки, в потенции, могут и повышать ритм. Так, сгоняя все к излюбленному типу (к 3-ударным), можно довести в «Гаере и Молодке» кульминацию до 61.3%. Но это будет реально лишь при строго размеренном чтении, иными словами, если лица буффонады усвоят дикцию хора греческих трагедий. При таком условии (по меньшей мере искусственном) речь интермедий может заключать в себе начатки стихотворности.

[19] Эта таблица ниже получает широкое применение (см. § 2, б).

б) Излюбленные виды отрезков (мода кривой). Тонические типы прозы различаются как по месту кульминации кривой колебания, так и по высоте ее. Оба признака, как видно из предыдущего, колеблются и создают промежуточные виды. Займемся сперва местом кульминации.

Так же как и при исследовании других памятников рифмованной прозы, обнаруживается, что излюбленными видами отрезков являются только 3- и 4-ударные. Уже писалось о том, что

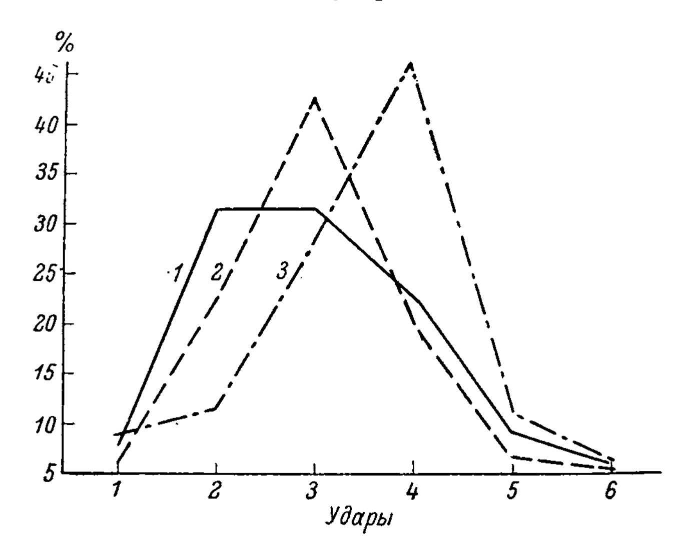


Рис. 1.

1 — Арлекинада № VIII; *2* — «Гаер и Молодка»; *3* — Арлекинада № VI.

это нормальный ритм безыскусственной русской прозы. И в самом деле, в наших интермедиях (согласно табл. 1) высшая точка кривой (мода) может падать только на 3- или 4-ударные. Однако здесь возможны нижеследующие уклоны.

1-й тип: 3-ударные с уклоном к 2-ударности. Чистый вид — № VIII, в котором вершина легко может быть перенесена на 2-ударные (см. табл. 3).

Переходный вид — № VII, в котором 2-ударные при всех условиях будут преобладать над 4-ударными.

2-й тип: 3-ударные. Чистый вид — № V, «Гаер и Молодка»; в них при любых изменениях двойственных отрезков за 3-ударными остается значительный перевес.

Переходный вид представляют № I, III, IX, в которых при колебаниях двойственных число 4-ударных может почти сравняться с числом 3-ударных.

3-й тип: 3-ударные с уклоном к 4-ударности. Чистый вид — «Интермедия о Старце» с перемежающейся модой в зависимости от трактовки двойственных.

4-й тип: 4-ударные с уклоном к 3-ударности. Чистый вид — «Сказание о Гаере». Переходный (к 3-му типу) — № X.

5-й тип: 4-ударные. Здесь кульминация при всех колебаниях остается за 4-ударными. Чистый вид — №№ VI, II.

Итак, от (потенциальной) 2-ударности до 4-ударности получается непрерывный естественный ряд: №№ VIII, VII, V, Г. и М., №№ I, III, IX, И. о Ст., № X, Ск. о Г., №№ II, VI.

Табл. 2, как сказано, дает только статическую картину; из нее мы можем извлечь типы интермедий с наибольшим уклоном к 2-, 3- или 4-ударности (по табл. 1 — в % ко всему числу отрезков, без исключения двойственных).

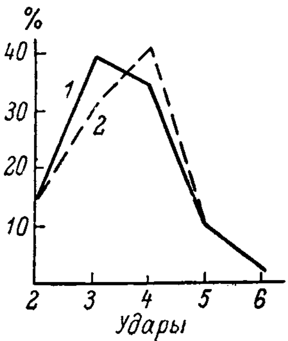


Рис. 2. Тоника «Интермедии о Старце».

1 — с максимальной ритмизацией в направлении к 3-ударности; 2 — с максимальной ритмизацией в направлении к 4-ударности.

Это чистые виды 1-го, 2-го [20] и 5-го типов. Для иллюстрации динамики колебаний двойственных отрезков и для наглядного изображения природы переходных типов приведем один пример (рис. 2).

Среди всего этого разнообразия все же замечается несомненное тяготение к 3-ударности (что можно видеть ниже на сводной кривой). При всех колебаниях 3-ударные отрезки занимают или первое, или очень близкое к первому место, а 2- и 4-ударные могут стоять и на третьем месте. Эту тенденцию к трехударности интермедии разделяют со всеми исследованными до сих пор текстами рифмованной прозы.

Отсюда сам собой возникает вопрос: не является ли 3-ударность естественным доминирующим размером тонической фразы во всякой русской прозе, как уже некоторые предполагали?

Но вернемся к нашим интермедиям. Вслед за 3-ударными наибольшим распространением пользуются 4-ударные отрезки: достоверных отрезков — 438, а потенциальных (т. е. могущих быть сведенными к 4-ударности) — 188, итого 626, т. е. 34%. Это дает им большее преимущество перед 2-ударными: там достоверных — 319, а потенциальных — 86, итого 405, т. е. около 22%. Из этого следует, что те интермедии, которые отдают предпочтение 2-ударным перед 4-ударными, составляют исключение из правила: это — №№ VII и VIII, которые и по силлабической структуре

[20] Наиболее выраженный и ритмичный тип (№ V) менее удобен для сравнения ввиду своих малых размеров (обусловливающих узкий диапазон колебаний) и монологической формы.

стоят особняком (см. §§ 3, 4); к ним в данном случае странным образом присоединяется «Гаер и Молодка». Но в этой последней пьесе за 3-ударными остается такой решительный перевес над остальными видами отрезков, что в одну группу с №№ VII и VIII «Гаер и Молодка» входить не может.

в) Степень ритмичности (высота моды).

Классификация интермедий по кульминации (высоте моды) наталкивается на невозможность точно установить эту высоту. Вычислять максимальную ритмичность бесполезно, ибо, как уже неоднократно подчеркивалось, такая ритмичность нереальна для данных текстов. Равным образом и минимальная ритмичность, которой можно было бы достигнуть путем нарочитого распыления двойственных отрезков по нелюбимым видам, была бы совершенно искусственна.

Табл. 1 дает два возможных подхода, сущность которых подробно изложена выше (см. § 2, а).

Так как между этими двумя способами трудно сделать окончательный выбор, то точное сравнение с другими произведениями той же формы невозможно. Однако поражает тот факт, что при подсчете одних достоверных отрезков получается приблизительно та же высота кульминации, что и в других памятниках рифмованной прозы, нами обследованных.

	Высота моды, в %	Процент двойственных
Интермедии (в среднем)	41.3	16.5
«Роман в стихах»	42.5	14.6
«Сказка о Попе и Балде»	41.5	19.5

Из этого следует, что если читать интермедии подряд, то степень тонической ритмичности не отличается от прочей рифмованной прозы. При разбивке на роли ритмичность понижается (на сколько?).

При сплошном же чтении некоторые интермедии достигают большой высоты ритмизации и подходят к границе, за которою речь начинает переходить в стихи: в «Гаере и Молодке» кульминация достигает 54.9%, в № VI — 51.4%, в №№ V и I — 50%. Низший вид при этом подсчете (без двойственных) дает № IV — 33.9%.

«Гаер и Молодка», т. е. высшая по ритмизации интермедия, дальше отстоит от общего характера тоники интермедий (54.9 — —41.3=13.6), чем самый низший ритмический вид (41.3—33.9=7.4). Это значит, что высокая тоническая организация чужда интермедиям, что ритм их более сродни прозе, чем стихам.

г) *Конечная тоника (клаузулы).*

В отношении конечной тоники отрезков царит тоже довольно большое разнообразие.[21]

	№ I	№ II	№ IV	№ V	№ VI	№ VII	№ VIII	№ IX	№ X	И. о Ст.	Общая сумма	В %
–́	32	36	45	16	36	131	174	55	61	75	661	61.2
–́ ◡	27	28	28	8	35	60	63?	21	19	69	358	33.1
–́ ◡ ◡	4	1	4	—	11?	13?	15	11	3	—	62	5.7
Сумма	63	65	77	24	82	204	252	87	83	144	1081	

	№ III	Ск. о Г.	Г. и М.	Сумма	В %	Общая сумма	В %
–́	22	120	182	324	42.7	985	53.5
–́ ◡	30	137	237	404	53.2	762	42.0
–́ ◡ ◡	4	24	4	32	4.1	94	4.5
Сумма	56	281	423	760		1841	

Из цифр видно, что очень большая группа интермедий предпочитает мужские клаузулы женским; сюда прежде всего относят все арлекинады (о № III см. § 5). Это резко отличает интермедии от «Романа в стихах», относящегося к концу XVII в. (90% женских клаузул), и, например, от «Комедии о Давиде и Соломоне», изданной В. Н. Перетцом (100% женских клаузул). В «Действе о св. Параскеве» уже появляются дактилические и несомненные мужсике рифмы, но женские вряд ли падают ниже 90% (?). До таких цифр не доходит даже «Гаер и Молодка» — 56% женских клаузул. Так как здесь разница между арлекинадами и старыми пьесами бросается в глаза, то мы сделали опыт разделения пьес в отношении женских реплик по имени героя.

Получился следующий любопытный результат:

	Гаер	Цыган	Херликин	Гарликин	Арликин
Женских клаузул (в %)	53.1	48.0	43.1	33.3	26.3

Если вспомним, что, согласно исследованию Тимофеева (Ars Poetica, II), ту же эволюцию от женского к мужскому окончанию проделывает и цезура силлабических стихов (*по мере отхода от польских образцов и приближения к французским*), то невольно захочется приписать этому последовательному снижению женских клаузул *хронологический* характер.

---

[21] Знаки вопроса (?) стоят там, где ударение, может быть, не соответствовало нынешнему: № VI — *первая* (*перва́я*)—другая; № VII — *вестей—мудростей* (*мудросте́й*?); № VIII — имя—слыла (*слы́ла*?).

Но окончательные выводы из этих цифр мы оставляем до конца статьи, где эти выводы найдут себе подкрепление в дополнительных фактах.

3. Силлабизм

а) Число слогов в отрезках.

При рассмотрении силлабизма мы выделили в особую группу несколько сомнительных случаев вроде написания «каналия», которое, вероятно, следует читать «каналья», и несколько таких случаев, где либо текст попорчен, либо сильная синтаксическая пауза в середине отрезка заставляет думать, то мы имеем дело с нерифмованным вступлением. Ср. «Гаер и Молодка» (стр. 485):

Мне моя бабушка родная сказывает (в)
будто я в брюхе прошал молока (а)
а у матушки оттого болели бока (а)

Здесь, вероятно, схема «ваа», а не «аа», иначе получился бы ненормально длинный отрезок (24 слога).

Но так как на общее количество отрезков сомнительные составляют всего 1.5% (см. табл. 3), то останавливаться на них не стоит.

Та же табл. 3 дает нам полную картину силлабизма исследуемых памятников. Это картина настоящей прозы, притом в большинстве пьес почти неритмизованной. Кривые — большей частью ломаные, а при большом количестве стихов (№№ VII, VIII, И. о Ст., Г. и М.) — плосковерхие. Это показывает, что проза интермедий не отдает предпочтения какому-нибудь одному виду отрезков; действительно, кульминации невысоки (от 14.6 до 22.7%) и большей частью очень неясно выражены, т. е. ближайший к излюбленному вид насчитывает немногим меньше случаев, чем излюбленный.

В общем наиболее распространены отрезки от 6 до 11—12 слогов,[22] что, надо полагать, имеет место и во всякой другой необработанной русской прозе. Внутри этой группы (6—12) предпочтение оказывается более длинным (9—12) или более коротким отрезкам (7—9) в зависимости от того, преобладают ли 3-ударные или 4-ударные тонические виды, что опять-таки является, очевидно, нормальным явлением для неорганизованной русской прозы (см. § 2, б).

Исключения представляют три пьесы.

1) № VII. Здесь предпочтение явно оказано 6- и 7-сложным отрезкам, которые довольно резко возвышаются над остальными. Мы видели, что эта пьеса («Панталон и Дорикин») отличается

---

[22] Среднее квадратическое отклонение (σ) при средней длине отрезка (M) в 8.8 слога=2.82 слога, т. е. около 3 слогов в ту и другую сторону от 9-сложника, т. е. приблизительно от 6 до 12 слогов.

от прочих по тонике (склонность к 2-ударности, в связи с чем стоит и 6-сложность), а также по строфической структуре (см. § 4).

2) Безусловно, к той же группе принадлежит и № VIII («Монсеров и Лизета»), но здесь указанные явления несколько менее ясно выражены.

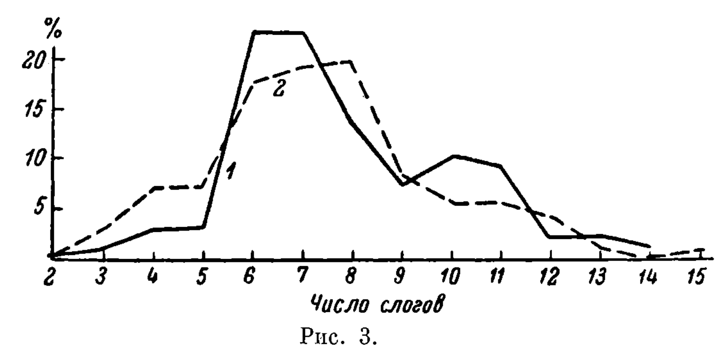


Рис. 3.

1 — Арлекинада № VII; *2* — Арлекинада № VIII.

Достаточно сравнить эти кривые хотя бы с приведенными ниже, чтобы увидеть, что мы имеем дело с особым типом, характеристику которого мы даем в § 4.

3) «Сказание о Гаере» отличается просто большей степенью ритмичности при том же приблизительно количестве отрезков,

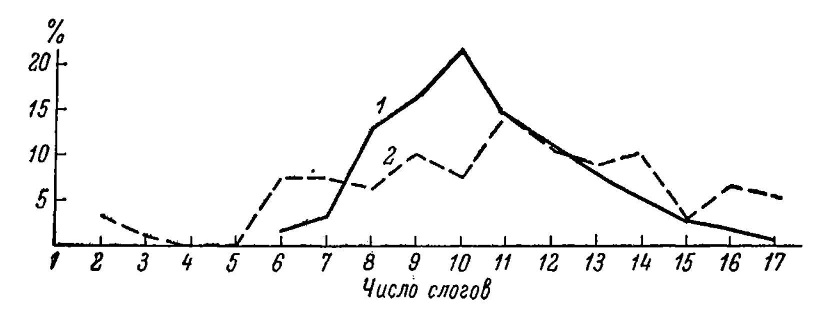


Рис. 4.

1 — «Сказание о Гаере»; *2* — Арлекинада № VI.

что и в № VIII, и при гораздо меньшем, чем в «Гаере и Молодке». Это в особенности ясно, если мы подсчитаем процент каждого вида, отбросив предварительно восемь сомнительных отрезков.

Мы сравниваем этот наиболее ритмизованный тип с наименее ритмизованной пьесой (№ VI).[23]

[23] Монолог № V ввиду необычайной краткости для сравнения не подходит.

В этой диаграмме мы даем максимальную и минимальную силлабическую ритмизацию. Сравнительная упорядоченность силлабической структуры «Сказания о Гаере» является совершенно исключительной среди всех этих пьес (еще более исключительной, чем тоника «Гаера и Молодки»).

Если же сравнить «Сказание о Гаере» с № VII (и № VIII), то и здесь станет ясно, что перед нами разные типы силлабизма. Первый берет за основу д е с я т и с л о ж н и к (как пушкинский «Балда») и колеблется вправо и влево от него. Второй гораздо менее обычен благодаря пристрастию к самым коротким из нормальных отрезков, к ш е с т и с л о ж н и к а м.

Выделив три вышеупомянутые исключительные пьесы, можно смело сказать, что интермедии чужды какой-либо силлабической организации.

б) В з а и м о о т н о ш е н и е с и л л а б и з м а и т о н и к и.

Никаких следов силлабо-тонической организации внутри рифмованных отрезков не замечается.[24]

Силлабизм есть функция тоники. Вполне естественно, что при колебании этой последней от 1 до 7 ударов силлабизм будет колебаться от 1 до 19 слогов, приблизительно по 2.7 слога на такт, как в обычной русской прозе.

Проверить эту функциональность можно очень легко. Кривая силлабизма имеет плосковерхую форму (см. табл. 3 и чертежи). Биологическая статистика учит, что если при исследовании изменчивости получается плосковерхая кривая, то можно предполагать неоднородный состав вариационного ряда. Проделаем следующий опыт, основанный на таком предположении: разделим все пьесы по тоническому признаку на две группы: А) с преобладанием 3-ударных и Б) с преобладанием 4-ударных. При этом будем исходить из схемы достоверных отрезков (см. табл. 1), не принимая во внимание двойственных. Тогда в группу А попадут арлекинады №№ I, III, IV, V, VII, VIII, IX, И. о Ст., Г. и М., а в группу Б — №№ II, VI, X и Ск. о Г.

Выпишем теперь для каждой из этих групп силлабическую схему; картина будет еще яснее, если мы из числа 3-ударных выбросим «Интермедию о Старце», особенно сильно колеблющуюся в отношении тонической кульминации, см. стр. 243.

Итак, при делении на тонические группы кривая силлабизма разбивается на две нормальные (одновершинные) кривые. При

[24] Опыт отыскания какой-либо «тонической константы» в предпоследнем такте не дал никаких результатов. Заполнение внутренних тактов еще более пестрое.

Число слогов в отрезке	Число случаев (в %) «А»	«Б»	«А» без И. о СТ.	Число слогов в отрезке	Число случаев (в %) «А»	«Б»	«А» без И. о Ст.
1	0.1	—	0.1	11	7.7	13.8	7.3
2	0.2	0.1	0.2	12	5.1	9.7	5.0
3	1.2	0.8	1.4	13	2.7	8.5	2.1
4	3.3	0.4	3.4	14	1.2	5.5	0.6
5	4.7	1.4	5.3	15	1.0	2.3	0.7
6	13.0	5.1	13.8	16	0.5	1.9	0.2
7	18.3	6.5	19.3	17	0.1	0.5	0.2
8	17.0	10.4	17.2	18	0.2	—	0.1
9	12.5	13.5	12.3	19	0.3	—	0.1
10	9.3	16.8	9.2				

этом кульминации обеих групп повысились (по сравнению со свободной кривой) с 15.1 до 16.7 и 18.3 (19.3)%. 3-ударной кульминации соответствует 7-сложная, 4-ударной — 10-сложная кульминация.

Все эти обстоятельства свидетельствуют о реальности двух групп. Отметим и особенно подчеркнем, что группы эти (3-ударная и 4-ударная) добыты нами на основании подсчета одних только тонически достоверных отрезков. Полученное соответствие с силлабизмом (подсчитанным на основании всех отрезков)[25] блестяще доказывает реальность такого подсчета, т. е. доказывает, что при таком количестве двойственных (16.5%) схема, составленная без них, дает правильную картину тоники.

Заметим, что обе кривые очень сильно находят друг на друга и являют картину трансгрессивной изменчивости. В самом деле, при вычислении среднего квадратического уклонения (σ) силлабизма получаются следующие результаты:

А) для 3-ударных: $\sigma=\pm 2.58$ слога при $M=8.34$ слога,

Б) для 4-ударных: $\sigma=\pm 2.58$ слога при $M=10.36$ слога.

Отсюда нормальная амплитуда колебания:

А) для 3-ударных от 5.76 до 10.92, т. е. от 6 до 11 слогов,

Б) для 4-ударных от 7.78 до 12.94, т. е. от 8 до 13 слогов.

Итак, если даже отбросить случайные (крайние) отклонения, оба ряда (А и Б) показывают, что перед нами лишь две разновидности одного типа прозы (ср., например, «Интерлюдии», § 3).

4. Строфика

а) Размер рифмованного ряда.

Строфическое строение интермедии столь же несложно, как и в других памятниках рифмованной прозы: из 912 рифмованных

[25] Силлабически-сомнительные составляют 1.5% (см. табл. 3).

рядов — 895, т. е. 98%, двучленов и 17, т. е. 2%, трехчленов. Вот и все.

На трехчленах останавливаться не стоит. Структура же двучленов определяется арифметическим отношением обоих отрезков, т. е. разницей между ними и количеством как слогов, так и ударов (см. табл. 4).

В области тоники тенденция к уравнению (полному или приблизительному) обоих отрезков бросается в глаза: там, где полное равенство не преобладает (№№ II, III, Ск. о Г., И. о Ст.), господствует разница в один удар; более крупная разница представляет исключение. Сводная кривая дает здесь в общем правильную картину уравнительной тенденции.

б) Структура двучлена.

За тоникой, естественно, тянется и силлабизм, так как два равноударных отрезка не могут сильно разниться в слогах. Но здесь обнаруживается любопытный факт, являющийся вместе с тем интересным результатом нашего исследования.

Даже беглый взгляд на силлабическую часть табл. 4 показывает, что все пьесы резко делятся на две группы: в одну входят Арлекинады №№ VII и VIII, а в другую — все остальные интермедии. Особенностью №№ VII и VIII является силлабическое уравнение отрезков двучлена: в то время как равносложные отрезки двучленов в остальных пьесах составляют максимум 19.8% («Гаер и Молодка»), а в среднем 16.9%, № VIII достигает цифры 65.8%, а № VII — 83.7%: между обоими типами зияет пропасть. Во всех остальных интермедиях односложные разницы значительно преобладают над равносложностью. В огромном большинстве пьес 2-, 3- и даже 4-сложные разницы чаще встречаются, чем силлабически равные отрезки.

Наконец, во всех остальных пьесах тенденция к тоническому уравнению отрезков яснее выражена, чем та же тенденция в области силлабизма (см. выше): вторая является лишь функцией первой. В №№ VII и VIII эти отношения перевернуты: тоническое равенство плетется в хвосте силлабического (кривая силлабического уравнения отрезков поднимается выше, чем кривая тонического уравнения).

Явление это настолько интересно, что хочется иллюстрировать его примером. Вот отрывок из № VIII:

Арликин: Нет, господин мой, да и дело не мало (12)
За ето свотовство чтоб в бок не попало (12)
Изволь-ко ты дешевых искать. (9)
Я знаю, проворнея меня не сыскать. (12)
Монсеров: Постой, полно ты дурить (7)
И с ума меня сводить. (7)
Возьми рублей пять. (5)

А р л и к и н: Прибавь семьдесят. (5)
М о н с е р о в: Ах, шалиш, полно десети. (8)
А р л и к и н: Нет, не возьму не бес пети. (8)
М о н с е р о в: Добро, дам двадцать пять. (6)
А р л и к и н: Дополни шездесят. (6)
М о н с е р о в: Еще ты мелеш свое. (7)
А р л и к и н: Изволь, петдесят мое. (7)
Увидишь, как я услужу (8)
И скоро для тебя схажу. (8)
Прибавиш ли что еще тогда, (9)
Обещанное слово даст когда. (10)
М о н с е р о в: Ни за что в те поры не постою, (10)
Когда уведомиш в пользу мою. (10)

Достаточно взять любой отрывок такой же величины из всякой другой интермедии (кроме № VII), чтобы обнаружить разницу

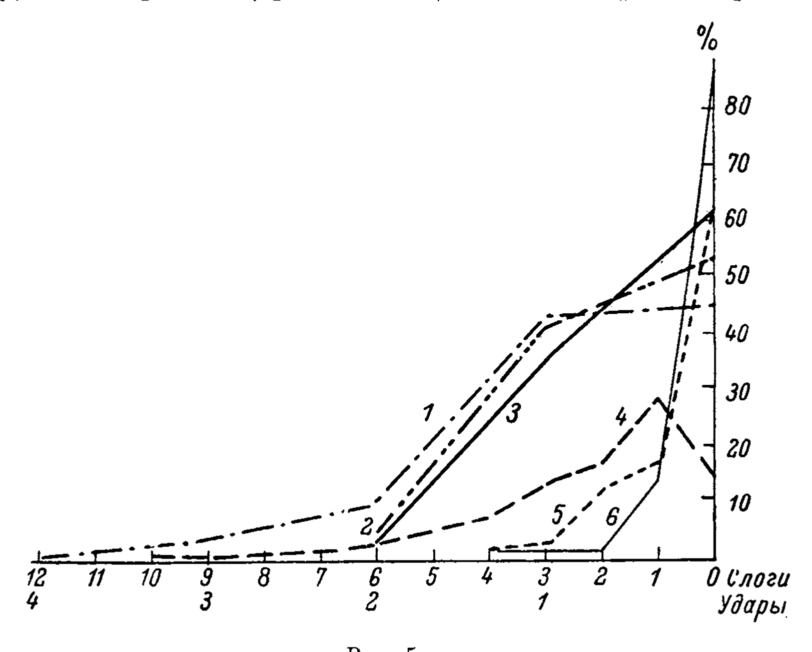


Рис. 5.

Т о н и ч е с к а я р а з н и ц а: *1* — средняя для остальных интермедий; *2* — Арлекинада № VIII; *3* — Арлекинада № VII. С и л л а б и ч е с к а я р а з н и ц а: *4* — средняя для остальных интермедий; *5* — Арлекинада № VIII; *6* — Арлекинада № VII.

между стремлением организовать и дезорганизованной строфикой. Вот, например, начало № I.

Ш л я х т и ч ь: Хотя я и у многих сего дня в гостях был, (13)
Только никто меня еще не накормил. (12)
Правда, питья было довольно, (9)
Отчего и в животе уже полно. (11)
И так затем пришел домой, (8)

Где-та буде слуга мой. (7)
Велеть было какого кушанья принесть (12)
Чтоб было чего поесть (7)
и т. д.

Итак, посреди этого царства тоники мы встречаем вдруг в №№ VII и VIII выраженную самостоятельную силлабическую организацию,[26] независимую от тоники.

Это тот принцип, на котором построены латинские прозаические секвенции, тоже не знающие другой организации, кроме равносложности Vox и Responsio.

Поэтому мы окрестили эту вновь найденную русскую форму антифонной.

Конечно, никакой генетической связи между интермедией и церковным антифоном мы устанавливать не намерены. Следует скорее изумляться неиссякаемой щедрости природы, которая дарит нас все новыми и новыми формами, бесконечно повторяющимися и бесконечно варьирующими. Отличие антифонных интермедий от прочих очень ясно показано на прилагаемом чертеже.

Написаны ли антифонные интермедии одним автором? Весьма вероятно, так как мы показали, что и в остальных ритмических формах эти две интермедии похожи друг на друга и отличны от большинства других. Но какие-либо языковые данные, которые делали бы тождество авторов несомненным, нам в глаза не бросились. Более тонкий лингвистический анализ, может быть, что-нибудь обнаружит. Ниже мы увидим, что по структуре диалога обе пьесы значительно между собой разнятся.

---

[26] Необходимо попутно отметить любопытную трактовку междометий. В № VIII Арликин сопровождает слова Монсерова нерифмованными междометиями, которые вынесены на поля и очевидно не входят в текст рифмованных отрезков.

Монсеров:	Там девушка живет	Арликин:	Аха!
	Лизетою слывет.		Пра́ва!
	Меня она пленила		Эвось на!
	В сердце мое стрелила.		Ох!
	Как нашед ее увидишь		Да, да!
	И вопрос от нея услышишь,		Ну!
	О любви моей объяви		Эхе.
	И все поряду раскажи.		

Это подало повод обратить внимание на междометия, начинающие собой отрезок. Оказалось, что более чем односложные междометия не идут в счет слогов отрезка, ибо с их устранением достигается обычная для этих интермедий равносложность обоих отрезков.

Примеры. № VII: (Ха, ха, ха.) А кто бы таков он? (6)
Господин Панталон. (6)
№ VII: (Ха, ха, ха.) Как же мне смешно: (5)
Что ему вошло? (5)

Напротив, односложные междометия входят в счет слогов:
№ VIII. Ба! да я и сам сват (6)
А притом вить рогат. (6)

5. Драматическая ритмика

а) Размер реплик.

Переходим теперь к ритмическим явлениям, присущим интермедиям как драмам. Элементами драматической ритмики являются реплика и сцена. В ритмике интермедии сцены роли почти не играют. Но сильные паузы после реплик особым образом режут звуковую массу текста. Величиной реплик и рифмовою связью между ними определяется большая или меньшая звуковая «живость» диалога, так же как стилистическая живость определяется стилистической связанностью реплик.

Величину реплик мы измеряем строфами, как видно из табл. 5. Единичный отрезок, рифма на который находится в другой реплике, считается за 0.5 строфы. Так, в № VII:

Панталон: Здравствуй, милы яхонт мой благой!
Дарикин: Добро пожаловать, гость дарагой!
Прошу вас здесь садитца,
Со мною не гоститца.

Слова Панталона — 0.5 строфы, слова Дарикина — 1.5. За 0.5 считаются также нерифмованные одночленные реплики (например, в № VIII: «Изрядно, продай, арликин») и единичные отрезки трехчленов. За 1 строфу считаются рифмованный двучлен или трехчлен внутри одной реплики, нерифмованный двучлен (например, И. о Ст.: «Я пою нароспев. — А она поет ох на горе дуб дуб»), двоякооткрытые реплики, состоящие из реплики 0.5+0.5. Например, № II:

Херликин: Ахти мне, упал!
Шляхтичь: Так уж я узнал, (.0.5)
И я бы зделал тож! (0.5)
Херликин: Перенявши зделать всякой хорош.

Если трехчлен разбит между двумя репликами (2 отрывка+ +1 отрывок), то первая часть считается за целую строфу, вторая — за 0.5. Например, № I:

Шляхтичь: А вот же тебе за то,
И будеж знать каково! (1)
Херликин: Ой, ой, ой, вить было хорошо! (0.5)

После этих предварительных замечаний переходим к анализу табл. 5. Арлекинада № V в ней не участвует, ибо это монолог (12 двучленов), не имеющий реплик.

От 0.5 строфы до 10 строф реплики идут непрерывным рядом; затем идет провал (11, 12, 13 не представлены), и от 13.5 до 35 строф начинается прерывистый ряд, представленный только шестью видами (13.5, 14, 16, 20, 24, 35). Ясно, что это сверхнормальные реплики-монологи. Наличие одного или двух таких монологов в пьесе еще не ослабляет живости диалога. Поэтому

при подсчете средней длины реплики эти сверхнормальные тирады были отброшены.

	№ I	№ II	№ III	№ IV	№ VI	№ VII	№ VIII	№ IX	№ X	Ск. о Г.	И. о Ст.	Г. и М.
Общее количество реплик	37	38	13	20	12	40	89	43	33	51	21	73
Средняя длина реплики (в строфах) . .	0.88	0.97	2.15	2.0	1.75	1.90	1.42	1.01	1.25	2.20	1.78	2.60

Всего 470 реплик.[27]

Из приведенного ряда видно прежде всего, что две однородные по сюжету и персонажам интермедии, №№ I и II, почти совпадают по количеству реплик и по длине оных. Они составляют одну группу, что подтверждается и в дальнейшем (см. ниже, п. «б».). Пока заметим, что эти две пьесы обладают наиболее ускоренным диалогом.

Противоположный полюс представляют гаерские интермедии (в особенности Г. и М., 2.6 строфы), отличающиеся наиболее замедленным диалогом. Необходимо подчеркнуть, что эта черта (т. е. медленный диалог) свойственна также духовным действам, близким по форме к интермедиям: так, в действе «О Давиде и Соломоне» средняя величина реплики составляет 3.6 строф. Это обстоятельство заставляет нас видеть в замедленном диалоге старую черту и применить тот же прием, что и при рассмотрении женских клаузул (ср. § 2, г), т. е. разбить интермедии на группы по имени героя.

	Гаер	Цыган	Херликин	Арликин
Число строф в реплике	2.42	1.78	1.32	1.28

Выводы будут сделаны ниже.

б) Связь между репликами.

Рассмотрение связи между репликами еще более выясняет и подчеркивает только что намеченное развитие. В отношении связи все реплики делятся на две большие группы:

1) замкнутые (строфы, составляющие реплику, начинаются и кончаются внутри реплики);

2) открытые (рифма перехватывает в соседнюю реплику),

а) каталектические (заключающие неполную строфу, т. е. 0.5 или 0.33 строфы),

---

[27] Отброшено 7 сверхдлинных реплик: № VI — 1, № VII — 2, Ск. о Г. — 2, И. о Ст. — 1, Г. и М. — 1.

б) гиперкаталектические (=1.5, 2.5 . . . n, 5 строфы),

в) двояко-открытые (=0.5+n+0.5 строфы).

Ясно, что чем больше имеется в пьесе открытых реплик, тем теснее связь между репликами, тем крепче фонически спаян диалог.

	№ I	№ II	№ III	№ IV	№ VI	№ VII	№ VIII	№ IX	№ X	Ск. о Г.	И. о Ст.	Г. и М.	Σ
Замкнутые	12	5	5	12	5	20	16	13	12	42	17	74	223
Каталектические[28] . . .	31	29	7	6	5	15	57	25	14	10	5	—	205
Гиперкаталектиеские	3	3	1	2	3	4	15	4	5	1	—	—	41
Двояко-открытые . .	1	1	—	—	—	3	1	1	2	—	—	—	9
Всего открытых:													
абс. . . .	35	33	8	8	8	22	73	30	21	11	5	—	254
в % . . .	94.5	86.8	61.5	40.0	61.5	52.4	82.0	70.0	63.6	20.7	22.7	0.0	53.4

Прежде всего обратим внимание на почти полное тождество распределения реплик в №№ I и II. Это два варианта той же формы. Если присоединим отмеченное выше тождество персонажей и сходство в сюжете, развитии действия и величине реплик, то придем к заключению, что обе пьесы или созданы одним автором, или одна из них написана по образцу другой.

Но полученный процентный ряд позволяет сделать и более общие выводы. Здесь прежде всего бросается в глаза пропасть, отделяющая Арлекинады от интермедии о Гаере и Цыгане. В первом случае мы имеем систему связанных реплик: перехват строфы из реплики в реплику является правилом, а разобщенность реплик — исключением во всех Арлекинадах, кроме № IV, да и в нем открытые реплики составляют 40%, в то время как в «Интермедии о Старце» они обнимают всего 22%. Крайним выражением этого типа является «Гаер и Молодка», в котором единственная каталектическая строфа нерифмована, т. е. не может быть названа открытой; итак, в «Гаере и Молодке» 100% замкнутых реплик, или 0% открытых. Отношение между этим 0 и 72% в среднем для Арлекинад представляет собой к а ч е с т в е н н у ю р а з н и ц у.

[28] В число каталектических (чтобы не сбивать общего счета) вошли и 17 (3.5%) одночленных нерифмованных реплик. Но из них 12 соединены попарно как вопросы и ответы, так что пауза, разделяющая такую пару, слабее, чем паузы, ее замыкающие; кроме того, такая пара подчиняется инерции двучленного ряда; например, № II: Ш.: Много ли там было рыбы у тебя? — Х.: Вся тут у меня. || Ш.: Куда повар хорош. — Х.: Я купил на грош. || Ш.: *За сколько рыбы купил?* — Х.: *За грош.* — Остается пять (1%) нерифмованных одиночек, действительно не увеличивающих связи между репликами, из них две относятся к Ск. о Г. и к Г. и М., три — к №№ VIII и VII.

В истории западноевропейского театра полная замкнутость реплик считается более примитивным типом. Французский средневековый театр лишь постепенно вводит в правило обязательный перехват рифмы из реплики в реплику (Reimbrechung). Примитивный фастнахтшпиль представляет ряд выходов (парáд) отдельных лиц, из которых каждое говорит свой куплет, уступая затем место другому; далее мы можем проследить, как у Розенплюта, Фольца, в «Нитхартовых действах» постепенно нарастает Reimbrechung, пока не становится правилом у Ганса Сакса.

Попробуем по аналогии представить, что подобное развитие имело место и у нас и что интермедии с ослаблением связи между репликами представляют одну, притом более старую группу.

Самым главным аргументом в пользу такого предположения является то, что школьно-духовные действа («Давид», «10 дев», «Параскева») содержат 100% замкнутых реплик и что, стало быть, гаерские интермедии ближе примыкают к этой старой группе, чем к Арлекинадам.

Дальнейшие аргументы извлекаются уже из самого нашего материала. Все они говорят за более раннее происхождение гаерских пьес. Сюда прежде всего следует отнести то, что герой не носит сравнительно нового имени, а называется Гаером или Цыганом, и в одном заглавии (может быть, тоже приписанном) подчеркнуто, что Гаер есть Гарликин р о с с и й с к и й. Далее, интермедии о Гаере безусловно принадлежат Петровской эпохе, в то время как Арлекинады могут быть моложе. В интермедиях о Гаере и Цыгане совсем не встречается лиц с французскими и итальянскими именами; в Арлекинадах же их множество: Лизета, Панталон, Ковалер, Монсеров, Дарикин (?), Леликон (?). Сам Гарликин в № V выступает как «арганистр мусикали». Все это заставляет предположить, что Арлекинады возникли после Петра и подверглись влиянию репертуара итальянских и французских комедиантов.

С другой стороны, интермедии о Гаере и Цыгане тесно связаны между собой тем обстоятельством, что они вращаются в кругу одних и тех же образцов и представлений. В «Сказании о Гаере» встречаются те же персонажи, что и в «Гаере и Молодке»: старуха-сваха, купец с женой; и тут и там Гаер выдает себя за торгового гостя. В «Интермедии о Старце» тоже сходны с «Гаером и Молодкой» персонажи Цыгана и Молодки. Кроме того, Старец, повествующий о своем распутстве, встречается в стихотворной интермедии о Гаере, случайно попавшей в одну рукопись с Арлекинадами (№ XI). Словом, это мир чисто русских представлений.

В Арлекинадах же герой выступает большей частью в виде грасиосо, проказливого слуги. В № VII он вместе с Панталоном разыгрывает комедию делл'арте. В интермедии о Гаере (№ XI) выступает Подьячий, в Арлекинаде № VI — Секретарь, в № V

Арликин-танцмейстер пересыпает речь ломаными французскими словами.

Итак, перед нами как будто два слоя — старший и младший. Они обусловлены вкусами разных эпох русского театра, и эта разница во вкусах распространяется и на фоническое строение пьес. Крайние во всех отношениях типы представляют «Гаер и Молодка» и Арлекинада № VIII. Старшая группа характеризуется: а) длинными и замкнутыми (от 77.3 до 100%) репликами; б) неотчетливым тоническим ритмом и в) склонностью к женским клаузулам (см. выше; в «Интермедии о Старце» — лишь незначительное преобладание мужских). Последнее обстоятельство приближает эти пьесы к «Роману в стихах» и к допетровским виршам. Младшая группа характеризуется: а) более живым и теснее связанным диалогом (замкнутые реплики составляют от 5.5 до 36.4%), б) отчетливой тоникой и в) явным преобладанием мужских клаузул.

Итак, диалог русских интермедий развивается в сторону большей живости и связанности, т. е. идет тем же путем, что и на Западе.

Спросим теперь, каково историческое взаимоотношение между ранним и поздним типом интермедий: возникли ли они независимо друг от друга или один развился из другого? Мы можем, не обинуясь, высказаться за эволюционное развитие, за постепенное видоизменение старого петровского (а может быть, и допетровского?) гаерского действа под влиянием нового заграничного материала. Все признаки такого развития налицо: 1) точки соприкосновения (зачатки нового в старом и следы старого в новом) и 2) гибридные виды.

1) Говоря о точках соприкосновения, мы не настаиваем на наличии Шляхтича в Арлекинадах №№ I, II и в «Гаере и Молодке»: это совсем разные роли. Все же то обстоятельство, что он назван по-старинному «шляхтичем», а не, например, «ковалером» (как в № IX), представляет черту польско-украинского периода русского театра. Важнее то, что в самой Арлекинаде № VIII имеется рудимент гаерского действа, прицепленный в конце и не входящий в действие: это — сцена Арликина с разбойниками, своим нечистоплотным юмором вырывающая нас из сферы галантности, в которую мы вошли вместе с Монсеровом и Лизетою. С другой стороны, в «Сказании о Гаере» под конец выступает галантный персонаж, именуемый, правда, русским названием (Любитель), но вооруженный шпагою и так же, как «ковалер», называющий свою милую «радость моя»; в ответ, однако, он получает названия «лапушка» и «батюшка»; может быть, эта коротенькая сценка прибавлена к старой интермедии одновременно с заглавием, именующим Гаера, в угоду новым вкусам, Гарликином российским. Это как будто подтверждается каталектикой последней сцены, в которой на 20 рифмованных

отрезков приходится всего 4, т. е. 20%, женских окончаний, в то время как в остальной части пьесы они составляют 50%.

2) Еще интереснее переходные виды. Сюда относятся Арлекинады № III, в которой женские клаузулы преобладают над мужскими, и № VI, в которой число мужских и женских реплик почти равно при одновременном преобладании открытых реплик нового типа; в № IV, наоборот, диалог примитивен, число открытых реплик меньше половины (40%), зато мужские клаузулы преобладают над женскими; с другой стороны, №№ III и IV связаны между собой тем признаком, что средняя длина реплики у них приближается к старому образцу (2.5 и 2 строфы). Эта же гибридность вида обнаруживается и в образах. Во всех трех пьесах Арликин не играет роли грасиосо и не ввязан в комедию делл'арте (как в № VII); кроме него самого, в этих интермедиях нет ни одного франко-итальянского персонажа.

В № III для латино-греко-российского периода литературы характерны фигуры школяров, поющих по «партесу», а для петровского немецко-голландского периода показателен «брант-вин», распиваемый героем.

В № IV, собственно говоря, все старое, кроме названия героя. Здесь Старик и его Жена, знакомые нам по гаерским действам, и так же, как в «Гаере и Молодке», Херликин ложится между мужем и женой, с которой он забавляется. Гаерская эротика здесь еще не сменилась галантностью. Петровская эпоха сказывается в словах Херликина, который, желая быть принятым в дом Старика, говорит: «Или ты меня не знаеш, что я природной галанец?»

№ VI стоит особняком от прочих благодаря своей ясно выраженной 4-ударной кульминации и ненормальному количеству дактилических клаузул: 13.4 против среднего в 4.5% для всех интермедий. Сюжет его с темой комического суда, присущей даже допетровским фацециям, но с несомненно позднейшей картиной судопроизводства [29] нуждается в исследовании. В настоящий момент мы отказываемся высказать какое-либо определенное мнение об этой пьесе кроме того, что она принадлежит к более раннему типу, чем интермедии об Арликине.

Важно отметить, что все переходные виды относятся к Херликинским, а не к Арликинским пьесам.

в) Сцена.

Но о № VI следует поговорить еще и в другой связи, где он опять-таки займет среднее положение между старым и новым.

---

[29] Секретарь вместо дьяка, прошение вместо челобитной. Секретари воеводских канцелярий по гражданским и уголовным делам установлены штатами 1726 г. (см.: Ф. М. Дмитриев. История судебных инстанций. М., 1899, стр. 457). Только около этого времени секретарь мог стать бытовым явлением и попасть в площадную комедию.

Как сказано, интермедии мало пользуются звуковыми средствами при композиции сцен. Имеется только один чисто звуковой прием: начало пьесы или сцены пишется в ином размере, чем текст. Так, № III начинается с песни, песней же вводится самостоятельный эпизод Шляхтича с Молодкой в «Гаере и Молодке». Цыган в «Интермедии о Старце» отмечает свое появление скороговоркой. Но стилистические приемы коррелятивны известным звуковым явлениям. Здесь речь идет об экспозиционных монологах, открывающих действие. Эти монологи могут быть длиннее и короче и, таким образом, транспортируются на звуковые величины. Мы будем измерять строфами вступительные реплики пьес, исключив № III (начинается с тонической песни) и № VI (см. ниже); № V же весь состоит из одной реплики.

Начальная реплика	№ I	№ II	№ III	№ VII	№ VIII	№ IX	№ X	Ск. о Г.	И. о Ст.	Г. и М.
Количество строф . . .	4.5	3.5	7	1	0	1	3	16	35	24

Из цифр явствует, что сверхдлинные (см. выше) экспозиционные вступления встречаются только в старых интермедиях (не в Арлекинадах), а последние держатся в этих случаях нормальных реплик.

Средняя длина вступления в старых интермедиях составляет 25 строф, в Херликинадах — 5 строф,[30] в интермедиях об Арликине — 3.5 строф. Кроме того, старые интермедии пользуются приемом вступления при начале сцены. В «Гаере и Молодке» сцена со Шляхтичем вводится песней, а последний эпизод (может быть, самостоятельная интермедия) с Цыганом — правда, не сверхдлинным, но все же 10-строфным монологом Гаера. Сюжет «Сказания о Гаере» делится на две части: Гаер до женитьбы (удача) и Гаер после женитьбы (неудача); обе части вводятся сверхдлинными монологами (16 и 14 строф). «Интермедия о Старце» тоже распадается на две сцены: встреча Старца с Молодкой (вступление в 35 строфах) и появление карающего Цыгана (вступительная скороговорка в 53 стихах).

Херликинские пьесы содержат настоящий экспозиционный монолог, но очень коротенький. Самый длинный, конечно, в № IV, который и в других отношениях ближе к гаерским пьесам.

Среди интермедий об Арликине исключение, странным образом, составляет № VIII, начинающийся, правда, с не очень длинного, но все же настоящего экспозиционного монолога в 9 строф. Менее удивительно то, что приведенная в конце гаерская сцена с разбойниками тоже начинается с 9 строф экспозиции.

[30] Без № IV — 4 строфы. Если же присчитать 20 строф № VI (см. ниже), то средняя получится 8.75 строф.

Остальные арликинские пьесы вовсе не знают экспозиции и прямо вступают in medias res.

№ VI и здесь гибриден. Начинается пьеса с каталектических реплик. «Судья: О чем твое прошение? — Херликин: Тому явствует мое доношение. — Судья: Секретарь, доношение прими, И о чем явствует, прочти». А за сим следует настоящая экспозиция в виде прошения в 20 строф.

№ III сближается с «Гаером и Молодкой» благодаря песенному вступлению. Эпилога или Антипролога Гарликинского (как в «Сарпиде») наши интермедии не знают.

Приняв во внимание, что «Действо о Давиде» и «Акт о Сарпиде» начинаются с экспозиций в 14 и 10 строф, разобьем опять интермедии на группы по имени героя и получим следующий ряд:

	Гаер	Цыган	Херликин	Арликин
Среднее число строф экспозиции[31]	20	35	5	3.5

Теперь уже мы можем приступить к окончательным выводам.

Заключение

Общие выводы из вышеприведенных рассуждений и вычислений вкратце резюмируются в следующих тезисах.

А) Теоретические выводы

а) Общий характер ритмики интермедий.

1) Рифмованная проза с нормально выраженной тонической ритмизацией (кульминация кривой в среднем 41% с возможностью искусственного повышения до 45.9%) и в общем без признаков силлабической организации (плосковерхая кривая с 15%-ной кульминацией).

2) Двучленность рифмованных рядов-строф — 98%.

3) В строфике — общая, очень слабая тенденция к тоническому уравнению отрезков (в среднем 48.2% равноударных и 42% с разницей на 1 удар).

б) Групповые особенности интермедий.

4) По тонической тенденции интермедии делятся на 3-ударные, 4-ударные и колеблющиеся (в зависимости от чтения двойственных отрезков). Итак, среди 3-ударных различаются группы:

---

[31] № VI устранен из подсчета.

с прочной 3-ударностью (№№ I, III, V, Г. и М.), с уклоном к 2-ударности (№№ VII, VIII), с уклоном к 4-ударности (№ IX, И. о Ст.), а среди 4-ударных — с прочной 4-ударностью (№№ II и VI) и с уклоном к 3-ударности (№ X, Ск. о Г.).

Исторического значения эти группировки не имеют и могут быть признаны «случайными».

5) №№ I и II объединены (кроме тождества персонажей и однородности сюжетов) полной сходностью в распределении разных видов клаузул и реплик. Кроме того, они обе отличаются максимальной ускоренностью диалога. Эти две пьесы несомненно генетически связаны.

6) №№ VII и VIII вводят силлабический принцип в строфостроение: в них тенденция к силлабическому уравнению частей двучлена господствует над тонической тенденцией (см. п. 3). По этому признаку они объединяются в группу, которая может быть названа «антифонной».

Кроме того, обе пьесы связаны между собой сравнительной краткостью отрезков в силлабическом отношении. Средняя длина отрезка для № VII — 7.7, для № VIII — 7.4 слога против 8.8 слогов для всех интермедий. Это единственные пьесы со средней длиной отрезка ниже 8 слогов.

в) Индивидуальные особенности интермедий.

7) «Гаер и Молодка» обладает далеко превышающими среднюю норму возможностями тонической ритмизации (можно искусственно довести 3-ударные до 61%), но вряд ли эта возможность могла осуществиться при исполнении.

8) «Сказание о Гаере» являет некоторые признаки упорядочения силлабизма (одновершинная кривая с кульминацией 21.4%). Ср. выше, п. 1.

9) Арлекинада № VI отличается от прочих ненормально высоким числом дактилических клаузул: 13.4% (средняя — 4.5%, Ск. о Г. — 8.5%).

Б) Исторические выводы

а) Эволюционный процесс.

10) Среди всех исследованных нами признаков мы выделили пять, показывающих постепенное уменьшение по направлению от гаерских пьес (являющихся наиболее старыми по внеположным признакам) к арликинским. Особенность этих признаков такова, что обилие их свойственно духовным действам, несомненно более старым, чем наши интермедии. Эти признаки, будучи разнесены по группам соответственно имени героя, дают следующие пять рядов, которые по только что изложенным соображениям можно считать эволюционными рядами:

Ряды	Гаер	Цыган	Херликин	Арликин	Среднее арифметическое
I. Женские клаузулы (в %)	53.1	48.0	43.1	26.3	$M_{I} = 45.1$
II. Количество двойственных отрезков (в %)	23.4	22.9	10.5	10.8	$M_{II} = 16.8$
III. Замкнутые реплики (в %)	91.9	77.3	24.0	29.5	$M_{III} = 55.5$
IV. Длина реплик (в строфах)	2.42	1.78	1.32	1.28	$M_{IV} = 1.7$
V. Длина экспозиции[32] (в строфах)	20.0	35.0	5.0	3.5	$M_{V} = 15.9$

Отметим уже сейчас, что Гаер и Цыган располагаются всегда по одну сторону от средней арифметической каждого ряда, а Херликин и Арликин — по другую.

Если теперь вычислим корреляцию между 1-м рядом и четырьмя остальными порознь, то получим следующие приблизительные коэффициенты корреляции (P):

$$P_{I,\,II} = +0.73;\ P_{I,\,III} = +0.73;\ P_{I,\,IV} = +0.75;\ P_{I,\,V} = +0.65.$$ [33]

Иными словами, между 1-м рядом и остальными существует прямая и притом весьма высокая корреляция. А из этого следует, что все четыре признака связаны между собой прямой корреляцией. Отметим, что эта связь вовсе необязательна, что между признаками нет видимой причинной связи. Поясним: краткость реплик (если реплика в среднем не короче 1 строфы, чего нет ни в одной из наших групп) не влечет за собой непременной открытости этих реплик, ибо каждая реплика может состоять из одной замкнутой строфы; также и открытость не требует краткости, ибо поэт волен сделать открытой реплику любой длины, и тогда при огромной длине реплик у него может быть 100% открытых. Еще меньше, очевидно, связь между I (клаузулы) и II (связность диалога) или между III (живость диалога) и IV (длина экспозиции) признаками.

Итак, перед нами — типичная эволюция вида (жанра), приспособляющегося к новым условиям вкуса и проходящего при этом через ряд смешанных и промежуточных стадий, в которых то один, то другой признак запаздывает или торопится в своем развитии. И только статистический анализ может вскрыть основную линию этого сложного движения.

11) Для того чтобы синтетически выразить это сложное движение отдельных признаков, чтобы слить их в единую линию

---

[32] Т. е. 1-й реплики (без № VI). Правильно считать, что экспозиция № VI=20 строфам. Тогда средняя для «Херликинад» будет 8.75, а $M_{IV} = 16.8$, что не может повлиять на выводы.

[33] Точнее: +0.729; +0.733; +0.748; +0.648. Нетрудно убедиться, что если принять в расчет № VI и считать его экспозицию равной 20 строфам, то $P_{I,\,IV}$ = ок. +0.686, что еще больше укрепит наши выводы.

эволюции и показать место каждой группы на этой линии, я применяю следующий прием.

Для каждого ряда определим размах или диапазон колебаний и обозначим его через D, причем D равняется разности между минимальной и максимальной вариантой ($V_{max} - V_{min} = D$). Разность между максимальной и средней вариантой даст разные промежуточные расстояния (dV), причем

$$dV = V_{max} - V;\ dV_{max} = V_{max} - V_{max} = 0;\ dV_{min} = V_{max} - V_{min} = D.$$

Процентное отношение этих dV к общему эволюционному пути, пройденному данным признаком, т. е. к D, и покажет искомое место данной варианты (т. е. данной группы текстов) на этом пути:

$$xV = \frac{100dV}{D};\ xV_{max} = \frac{100 \cdot 0}{D} = 0;\ xV_{min} = \frac{100D}{D} = 100\%.$$

Для наших признаков размах колебаний выразится в таких цифрах: $D_I = 26.8\%$; $D_{II} = 13.1\%$; $D_{III} = 67.3\%$; $D_{IV} = 1.14$ строфы; $D_V = 31.5$ строфы. Тогда различные dV составят следующую схему.

dV:

	Гаер	Цыган	Херликин	Арликин
I	0	5.1	10.0	26.8
II	0	0.5	12.9	12.6
III	0	14.0	67.3	61.8
IV	0	0.64	1.1	1.14
V	15.0	0	30.0	31.5

xV (в %):

	Гаер	Цыган	Херликин	Арликин
I	0	19.4	37.3	100.0
II	0	3.8	100.0	97.6
III	0	20.8	100.0	91.8
IV	0	56.1	96.5	100.0
V	47.6	0.0	95.2	100.0
ΣxV	47.6	100.1	429.0	489.4
x	9.5	20.0	85.0	97.9

Последняя схема показывает место каждой группы текстов в эволюционном ряду в отношении каждого из эволюционирующих признаков, причем показатели для всех признаков выражены в однородных единицах. Ничто не мешает вывести из них среднюю для каждой группы и определить ее место в эволюционном ряду в отношении всех признаков. Сложив показатели каждой группы (Гаер, Цыган, Херликин, Арликин) и разделив на число

признаков, получаем следующие средние (в %): Г.— 9.5, Ц.— 20.0, X.— 85.8,[34] А.— 97.9. Эти средние показывают соотносительную прогрессивность отдельных групп. Так, гаерские пьесы проделали всего 9.5% (т. е. практически являются исходным пунктом), «Интермедия о Старце» — 20%, т. е. почти четверть всего эволюционного пути.

Размах колебаний данных текстов для всех признаков $D_{\text{I, II, III, IV, V}} = 88.4\%$ (97.9—9.5). Это и есть приблизительный размер эволюции. Медиана этого ряда — 44.2%. Гаер и Цыган стоят по одну сторону, Херликин и Арликин — по другую сторону этой медианы. Вот ясная формулировка деления интермедий на старую и новую группы. (Сводные данные об эволюции интермедий см. в табл. 6).

б) Филиация материала.

12) Многие вопросы внешней истории интермедий не могли быть затронуты этой работой и остаются открытыми до более подробного исследования. Главнейший из этих вопросов касается взаимоотношения рифмованной прозы и силлабики. Как кажется, вопрос этот подлежит решению на почве школьно-церковных действ, а не интермедий.

Внутри же нашего материала вышеприведенные факты позволяют нарисовать нижеследующую предположительную картину филиации.

Прозаическая рифмованная форма площадной интермедии берет начало из школьно-придворной духовной драмы. Интермедия, по-видимому, возникает внутри самих драм, как, кажется, можно судить по примеру «Сарпида» (который, впрочем, представляет более поздний, светский вид такой драмы и потому не очень показателен). Затем интермедии отделяются и начинают жить собственной жизнью. Сюжеты их строятся либо вокруг личности Гаера, либо вокруг персонажей ярмарочного скоморошьего репертуара (Цыган, Литвин, Черт). Этот Гаер начинает усваивать (в течение царствования Петра Великого) иностранные (голландские) выражения (№ III «брант-вин») и даже именовать себя при случае голландцем (№ IV). По мере проникновения в Россию французских и итальянских актеров авторы интермедий знакомятся с персонажем Harlequin (Arlecchino) и отождествляют его с Гаером. Сначала это отождествление сказывается лишь во внешнем изменении имени. Первая стадия: оба имени называются рядом в заглавии — «Сказание о Гаере, Гарликине российском». Затем Гаер, ничего не меняя в своей сущности, окончательно переименовывается в Херликина (№№ III и IV): в этой

[34] При включении № VI в IV ряд конечный результат для Херликинад составит 81.975%, т. е. практически не изменится.

стадии интермедии и по звуковой форме еще близки к стадии школьной (украинской) традиции, сохраняя то замкнутость реплик, то длину их, то женские клаузулы. Вообще эволюция звуковых элементов протекает параллельно изменению иконических форм. Переименованный Гаер приобретает новые функции, становясь то негодным прожорливым слугой (вероятно, под влиянием плавтовских элементов французской комедии), то участником галантных приключений; он начинает общаться с Панталоном, Монсеровом (Monsieur) и Лизетой. Изящный «ковалер» и возлюбленная его дама заменяют прежних партнеров, пьяницу Старика и сладострастную Старуху или Молодку. Одновременно меняется и его разговор: речь становится живее, реплики короче и связаннее. Если в отмирании женских клаузул сказывается общее ослабление польско-украинского влияния на нашу ритмику (или, может быть, замена его французским?), то в оживлении диалога позволено (хоть и необязательно) видеть дар итальянского Арлекина своему русскому собрату; он же, вероятно, вывел из моды и длинные экспозиции. В самом деле, мы видели, что кривая эволюции резко поднимается с появлением франко-итальянского персонажа.

Которую же из трех аватар этого персонажа следует считать более старой — Херликина, Гарликина или Арликина? С одной стороны, две интермедии о Херликине доходят до высшей точки в развитии живости диалога (№№ I и II). С другой стороны, за позднее происхождение арлекинских пьес говорит ряд более веских аргументов.

Во-первых, к необработанным гаерским интермедиям присоединяется имя Херликин (или Гарликин), а не Арликин («Сарпид», «Сказание о Гаере» и № IV).

Во-вторых, арликинские пьесы менее буффонадны (более комедийны) по сюжетам. Эротика Херликина ближе к гаерской, чем к арликинской.

В-третьих, обратим внимание на одну стилистическую особенность, сближающую Херликина с Гаером. Если высчитать количество ругательств и непристойных слов в отношении к количеству отрезков, то для гаерско-цыганской группы получится 5.7%, для Херликинской — 5.8, для арликинской — 0.8%.

В-четвертых, кроме №№ I и II, Херликинады в отношении всех эволюционирующих ритмических форм стоят между старыми интермедиями и арликинскими пьесами.

В-пятых, в арликинских пьесах вырабатывается новая, чуждая Гаеру «антифонная» форма.

Все это заставляет предполагать, что Арликин появился во времена Анны Иоанновны и ее итальянских комедиантов, а Херликин начал свою карьеру около конца царствования Петра Великого (№ VI указывает на 1726 г.), но, видимо, держался на сцене и позже (№№ I и II?).

Б. Интерлюдии

1. Обзор текстов

«Интерлюдии или междувброшенная забавная игралища», изданные Тихонравовым в 3-й книжке II тома «Летописей русской литературы и древности» (1859), выделяются здесь в особый экскурс по следующим причинам.

Во-первых, они не тождественны с предыдущими по происхождению и языку. Из 7 пьес 4 (№№ I, II, V, VI) представляют смешение украинского с великорусским, а в № I еще и с белорусским. Но и в остальных трех интерлюдиях, в которых участвуют только великорусские персонажи, попадаются украинские элементы речи. Так, в № III («Маркитант») на стр. 44 — *нехай, сукин сын, знает, як зевака было позабылся*, а в № VII («Могильник и Кобыльник») на стр. 58 — рифмы *разбита*: *свѣта* и *приди ты*: *примѣты* (чит. *світа*, *приміты*).

Во-вторых, эта разница в традиции сказывается в совершенно другой форме рифмованной прозы, описанию коей и посвящен настоящий экскурс.

Пользуясь Тихонравовским текстом, мы принуждены внести в него следующие исправления.

Тихонравов везде читает *шаковати*, где, очевидно, нужно *шановати*.

Некоторые строки заключают два рифмованных отрезка, но издатель не разделил их:

№ III: Сам на обухе рожь молочу,
А зерно не уроню.
№ IV: Да не токмо шапки снять,
Еще и слова не хотел сказать.

В двух случаях позволительно думать, что автор и сам не делил строку на отрезки, а понимал встречающиеся в ней рифмы как внутренние:

№ III: Не сыщется ли, смотри; / ведь то пироги.
Само почти масло течет. — Покажи.

Если бы считать «Не . . . смотри» за отдельный отрезок, то это было бы единственным трехстишием во всех семи текстах. Мы считаем его за дистих.

№ IV: Догадался, как проигрался. Схватился Малах
Как нет ничего в головах.

Если бы «догадался, как проигрался» считать за отдельное двустишие (а не за поговорку, вставленную в текст рифмованного отрезка), то получились бы единственные во всех текстах одноударные отрезки. Этот случай отнесен в dubia.

№ V: Пошарь, много ли ста денег накопил.
— Вела твоя добра коня толко, моя за разом к у п и т.

Кажется, можно и даже следует читать «купил» и восстановить рифму, тем более что «Грек» и далее употребляет прошедшее вместо будущего: «Самая моя зараз пошла коня шукати» (стр. 53).

№ VII: Отдавай мне кобылу, полно шалберить.
— Еще да ужь тут больше мерить-то?

(стр. 59)

Здесь можно откинуть «то».

№ VI: Старовером себя быти объявляешь,
А двоперстым старинным крестом себя прекрещаешь.

По смыслу ясно выходит «не прекрещаешь». Посему этот отрезок в силлабическом отношении сомнителен.

Неисправимо явно попорченное место из № V: «Изопьем вместе табачку: отведай, каков, то узнаешь».— «Е твой калос».— «Нет, брат! сказуешь, что хорошо в носу».— «Печаль на моей».— «Что баешь?» (стр. 51).

К сомнительным отнесен и сверхдлинный отрезок № VI:

Да ведь добре знаешь, что наша вера моисейская старая,
— Как же ты старую веру содержишь, а не крестишься
двама персты, как Аввакумова велит вера святая?

Здесь рифма от рифмы отстоит на 33 слога, и позволительно сомневаться в исконности этого начертания.[35]

Подробно останавливаться на рифмовании интерлюдий мы не будем. Всего 11 ассонансов (22 отрезка); нерифмованных мест 14; чисто рифмованных отрезков 776. Нерифмованные части исключены из подсчета.

Кроме того, отдельного рассмотрения требует вступительный монолог Маркитанта в № III. Он написан тоже рифмованной прозой, но с гораздо более короткими отрезками, чем остальной текст. Он, видимо, играет роль гетерометрического вступления вроде песни в Арлекинаде № Ш и в «Гаере и Молодке» или скороговорки в «Интермедии о Старце».

Приводим его силлабическую и тоническую схему.

Силлабизм

Число слогов в отрезке . . .	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Число случаев каждого вида . . .	1	3	4	2	5	3	—	1	1

Тоника

	Достоверные			Недостоверные		
Число ударов в отрезке	2	3	4	2	3	4
Число случаев каждого вида	2	9	4	1	3	1

[35] Отрезок на стр. 35: «Поповщина, Аввакумовщина, Андреевщина, перекрещеванцы и неперекрещеванцы и толки» (32 слога) является первой в строфе, и рифма «волки» отстоит от «толки» всего на 16 слогов.

Итак, средняя величина отрезка составляет в монологе Маркитанта 9.3 слога или 3 удара против 13.6 слога и 4.8 удара для всего остального текста.

За вычетом 20 отрезков этого вступления остается для нашего подсчета 778 рифмованных (и ассонированных) отрезков.

2. Тоника

а) Внутренняя тоника.

Интерлюдии, как сказано, написаны длинными отрезками — в среднем по 4.8 удара на отрезок, если считать одни достоверные.

При таких больших делениях речи очень трудно избежать большого процента двойственных слов, так что тоника должна быть менее отчетливой, чем при коротких отрезках, если нет специального задания. В самом деле, двойственные отрезки в интерлюдиях составляют 29.5% (против 16.5% в интермедиях), причем это количество по отдельным интерлюдиям колеблется от 20.2 (№ V) до 34.1 (№ VI) против 4—25% в интермедиях. При столь значительном количестве двойственных рассмотрение одних достоверных теряет значительную долю своей показательности. Оно может служить разве только для приблизительного определения степени тонической ритмизации, т. е. высоты моды. При этом действуют вышеуказанные соображения о взаимной нейтрализации ритмизующей и деритмизующей функции отрезков. Таким образом, мы получаем высоту кульминации в среднем для всех текстов 35.4% против 41.3% в интермедиях. Только при максимально ритмическом чтении кульминация может достигнуть 41%.

Итак, интерлюдии гораздо слабее ритмизованы, чем великорусские пьесы.

Если мы пожелаем определить место моды (вершины кривой), то здесь окажется невозможным даже временно оставить без рассмотрения природу двойственных. Уже сказано, что чем длиннее отрезки, тем вероятнее встречаемость двойственных. Вспомним теперь, что средняя ударность отрезка интерлюдии равняется 4.8 ударов, т. е. колеблется от 4 до 5. Взгляд на таблицу двойственных убеждает нас, что, в самом деле, группа 4^5 является самой многочисленной (74 случая), а вместе с $^34^5$ и $^45^6$ нейтральные группы (приводимые и к 4, и к 5) обнимают 85 случаев из 223. При этом приводимые только к 5 ударам составляют 67 случаев, а приводимые к 4 и более ударам — всего только 39 случаев. Ясно, что, по теории вероятности, на возможную 5-ударность падает $67+\frac{85}{2}=109.5$ шанса, а на 4-ударность — $39+\frac{85}{2}=81.5$ шанса. Поэтому, несмотря на то что среди достоверных 4-ударные составляют большинство, мы должны считаться с вышеуказанными возможностями и при определении моды для каж-

дой отдельной пьесы сравнивать максимальную потенцию 4- и 5-ударных. При этом получаем следующие цифры:

	№ I	№ II	№ III	№ IV	№ V	№ VI	№ VII	Среднее
Максимальное количество (в %):								
4-ударных . . .	37.7	33.9	35.6	43.7	39.2	46.0	48.4	40.8
5-ударных . . .	45.2	43.5	43.0	32.5	41.6	33.3	45.4	41.0

Итак, общий характер тоники — колеблющийся. Отдельные же пьесы делятся на следующие группы:

1-я группа — с преобладанием 4-ударности — №№ IV, VI. Переходный тип — № VII (с малым преобладанием 4-ударности).

2-я группа — с преобладанием 5-ударности — №№ I, II, III. Переходный тип — № V (с малым преобладанием 5-ударности).

Группы эти, так же как в интермедиях, носят случайный характер.

б) Конечная тоника.

	№ I	№ II	№ III	№ IV	№ V	№ VI	№ VII	Всего	В %
Клаузулы по строфам:									
мужские	8	—	3	4	—	8	12	35	9.0
женские	45	31	90	38	39	53	52	343	88.0
дактилические	—	—	—	3	1	1	1	6	1.6
разноударные	—	—	1	—	1	1	1	4	1.1
сомнительные	—	—	—	—	1	—	—	1	0.3
Всего строф	53	31	94	45	42	63	66	389	
Женских (в %) .	84.9	100	96.2	95.0	92.8	84.1	78.8	88.0	

По преобладанию женских клаузул интерлюдии приближаются к школьно-церковным действам: 88% против 42% в интермедиях. По отдельным пьесам цифра колеблется от 78.8 до 100% против 21.6—56% в интермедиях. Это, конечно, следует отнести за счет южнорусской литературной традиции,[36] к которой примыкают интерлюдии. Поэтому заключение по одному этому признаку о древности интерлюдий по сравнению с интермедиями было бы неверно. Исследования Л. И. Тимофеева в области силлабического стиха показали, что женская цезура держится на Украине гораздо дольше, чем в Великороссии.

3. Силлабизм

Как видно из табл. 7—11, силлабизм интерлюдий колеблется в диапазоне от 6 до 26 (и даже до 32) слогов (против 1—19 в интер-

[36] Но отнюдь не за счет украинского языка: так, в № I великорусская часть не содержит ни одной мужской клаузулы, и все 16 мужских отрезков падают на украинско-белорусскую часть.

медиях): силлабическая ритмизация гораздо ниже, чем в интермедиях: кульминация 12.3% (против 15.1). Силлабизм, конечно, в данном случае представляет только функцию тоники. Самая кривая силлабизма является еще более плосковерхой, чем в интермедиях (кульминация, собственно говоря, распределена между 11-, 12-, 13- и 14-сложными), что объясняется, конечно, большей неустойчивостью тонической кульминации. В самом деле, разобьем интерлюдии на две группы по абсолютному преобладанию 4- или 5-ударных в их максимальной потенции (см. § 2, а). В одной (4-ударные) окажутся №№ IV, VI, VII, в другой (5-ударные) — все остальные.

Число слогов в отрезке	Число случаев (в %) в 4-ударных	Число случаев (в %) в 5-ударных
6	0.3	0.5
7	0.2	1.2
8	4.4	2.4
9	6.2	3.2
10	9.8	6.4
11	13.3	10.7
12	**14.8**	10.3
13	11.8	12.3
14	9.4	**14.6**
15	8.2	9.0
16	5.6	8.6
17	5.0	6.5
18	4.7	6.0
19	1.5	3.0
20	—	1.2
21	0.6	1.0
22	0.6	1.0
23	—	0.2
24	0.3	0.2
25	—	0.5
26	—	0.2
32	0.3	—
?	2.4	1.0

Итак, получились два одновершинных ряда, что подтверждает реальность наших тонических групп и правильность метода, по которому они выведены. Кульминация обоих рядов почти одинакова, но помещается в разных вариантах: 4-ударные интерлюдии предпочитают 12-сложные отрезки, 5-ударные — 14-сложные.

Интересно сравнить средние арифметические этих рядов с соответствующими двумя рядами интермедий.

Средняя длина отрезка (в слогах) в пьесах с преобладанием

	3-ударных	4-ударных	5-ударных
Интермедии	8.34[37]	10.35	—
Интерлюдии	—	12.9	13.9

Особенно знаменательна большая разница между 4-ударными интермедиями и 4-ударными интерлюдиями: она отражает тот факт, что 4-ударная кульминация никогда не бывает так ясно

[37] Без №№ VII, VIII (с уклоном к 2-ударности) — 8.77.

выражена, как 3-ударная в интермедиях и 5-ударная в интерлюдиях; причем в первых она ослаблена в пользу 3-ударности, а в последних — в пользу 5-ударности. Средний силлабизм 4-ударных пьес является функцией средней ударности обоих жанров, которая в интермедиях ближе к 3 (3.16) ударам, а в интерлюдиях — к 5 (4.8) ударам. Поэтому 4-ударные интермедии ближе к 3-ударным интермедиям, чем к 4-ударным интерлюдиям. Перед нами два разных вида прозы.

Чрезвычайно поучительным является также исчисление среднего квадратического уклонения (σ) для тоники и силлабизма обоих этих видов:

	Силлабизм	Тоника
Интермедии	± 2.8 (при $M = 8.8$)	± 0.9 (M=3.16)
Интерлюдии	± 3.0 (при $M = 13.6$)	± 1.1 (M=4.8)

Итак, можно установить следующую нормальную **амплитуду колебания**:

	Силлабизм (слогов)	Тоника (ударений)
Интермедии	6—12 (11.6)	2—4
Интерлюдии	11 (10.6)—17 (16.6)	4—6

Таким образом, между обоими видами прозы нет соотношения трансгрессивной изменчивости: один ряд начинается там, где кончается другой.

4. Строфика

Строфика интерлюдий весьма проста: 100% двучленов, беспорядочно составленных. Даже тенденции к тоническому уравнению рифмующихся пар не замечается (1-ударные разницы естественно преобладают). О силлабическом уравнении и говорить нечего: даже 5-сложные разницы преобладают над равносложностью. Здесь, значит, тоже замечается капитальное отличие от интермедий.

В №№ VI и VII явно преобладает силлабически-восходящее движение двучленов (первый член короче второго), чего нет в остальных интермедиях.

	№ I	№ II	№ III	№ IV	№ V	№ VI	№ VII	Всего
Двучлены:								
восходящие . . .	21	16	42	18	16	36	39	188
нисходящие . . .	29	13	41	18	18	18	18	155
равносложные .	2	2	9	2	6	7	5	33
?	1	—	1	1	1	2	4	10

Все преобладание восходящих явно основано на №№ VI и VII, где они составляют около 60% всех строф. В остальных — нормальное безыскусственное распределение: восходящих — 113, нисходящих — 119.

5. Реплики

а) Длина реплик.

Особенностью интерлюдий является сравнительная краткость реплик, т. е. живость диалога. Средняя длина реплики со всеми сверхдлинными составляет 1.33 строфы (0.33 строфы считаются тоже за 0.5 для упрощения) против 1.9 в интермедиях. Если же отбросить все реплики длиннее 10 строф, то средние выразятся в 1.2 и 1.7.

Однако для интерлюдий сверхдлинными (см. табл. 10) являются реплики свыше 5 строф (может быть, даже свыше 4). Поэтому нижеследующая схема составлена с откидыванием таких реплик:

	№ I	№ II	№ III	№ IV	№ V	№ VI	№ VII	В среднем
Средняя длина реплики (в строфах)	0.9	0.8	0.9	1.3	0.8	1.3	1.3	1.1

Длинными репликами отличаются именно №№ IV, VI и VII, т. е. 4-ударные интерлюдии. Оба явления, вероятно, функционально связаны: в коротких строфах меньше можно высказать, а посему их больше идет на реплику.

б) Связь между репликами.

Последнее предположение подтверждается еще одним мелким признаком. В интерлюдиях наблюдается явление, так называемое Versbrechung, т. е. разделение одного отрезка между двумя репликами. Например:

№ V: Грек: Коня где?
Барышник: Ведь пошли на пашу.
Грек: Е! мой будет ела сорачинску кашу.

Встречаемость этого явления составляет 5% всех реплик (против 0.1% в интермедиях). Но и среди интерлюдий короткострофные (4-ударные) стоят ближе к интермедиям: в №№ IV, VI, VII Versbrechung встречается всего 2 раза, в двух отрезках № VI:

Жид: Я старой веры.
Раскольник: Нет, я старой веры хранитель.
Жид: Нет, брешишь ты: я старой веры.
Раскольник: Лжешь я старой веры учитель.

Иными словами, в 4-ударных — 1.6%, а в 5-ударных — 7.2%. Versbrechung тоже, видимо, является функцией длины отрезков.

Переходим к общим вопросам связи между репликами:[38]

		№ I	№ II	№ III	№ IV	№ V	№ VI	№ VII	Всего	в %
Реплики:										
замкнутые		9	4	16	8	7	17	2	63	21.4
открытые:										
каталектические		12	21	43	10	21	21	5	133	45.0
гиперкаталектические		4	3	15	4	5	9	3	43	14.6
двояко-открытые		1	1	13	1	2	2	36	56	19.0
Всего открытых	абс.	17	25	71	15	28	32	44	232	78.6
	в %	65.4	86.2	81.6	65.2	80.0	71.0	95.6		

Итак, интерлюдии показывают развитую диалогическую технику: 78.6% открытых (против 53.4% в интермедиях) с колебаниями всего от 65.2 до 95.6% (против 0—94.5%).

Поражает большое количество двояко-открытых; но по ближайшем рассмотрении они оказывают индивидуальной особенностью № VII, где персонажи все время разговаривают, отвечая друг другу в рифму. Например:

Кобыльник: Не видал ли ты этта моей кобылы?
Могильник: Хорошо, голубчик, пособи-ко мне копать могилы.
Однако зде есть и лопата.
Кобыльник: Нет! не гораздо она была собою низковата,
Таки и очень была высока.
Могильник: На што? не надобно очень глубока;
Полно, когда б выкопать хоть на три локти. . .
и т. д.

Таким путем в № VIII получается около 78% двояко-открытых. В остальных же, за вычетом № VII, их всего 8%.

в) Экспозиция.

Что касается вступительных реплик, то в большинстве случаев они представляют сверхдлинную экспозицию, как в старых интермедиях.

В № I — две части, из коих первая представляет монолог Раскольника, ничего общего со второй частью (Цыган и Литвин) не имеющий; в монологе 19 строф. Вторая часть начинается экспозицией в 11 строф.

В № III — гетерогенный приступ в 10 строф (см. выше).

В общем экспозиционные реплики распределены так (в строфах):

№ I	№ II	№ III	№ IV	№ V	№ VI	№ VII
11	9	10	2	11	2	7

Короче всего приступы в 4-ударных интермедиях (№№ IV, VI, VIII): средняя длина экспозиции для них — 4, а для 5-удар-

[38] Без нерифмованных (10) и сомнительных (4).

ных — 10.2 строф. Однако установить функциональную зависимость между тоникой и этим явлением невозможно.

Выводы

а) О б щ и й х а р а к т е р р и т м и к и и н т е р л ю д и й.

1) Рифмованная проза с длинными отрезками и очень слабой тонической ритмизацией, колеблющейся между 4 и 5 ударами в отрезке. (Средняя тоническая длина отрезка — 4.8 удара, силлабическая длина — 13.6 слога).

2) Женские клаузулы — 88%.

3) Строфика двучленная — 100%.

4) Диалог с фонической точки зрения живой (ср. длина реплики 1.1 строфы) и связный (78.6% открытых реплик).

б) Г р у п п о в ы е о с о б е н н о с т и.

5) Будучи в вышеуказанных отношениях вполне однородной массой, интерлюдии делятся на две группы: 5-ударные с уклоном к 4-ударности (№№ I, II, III, V) и 4-ударные с уклоном к 5-ударности. Эти группы характеризуются следующими пятью признаками:

	5-ударные	4-ударные	Среднее арифметическое
1. Средняя длина отрезка (в слогах)	13.9	12.9	$M_{\mathrm{I}}=13.6$
2. Максимальное число 5-ударных отрезков (в %)	47.4	37.8	$M_{\mathrm{II}}=41.0$
3. Средняя длина реплик (в строфах)	0.9	1.3	$M_{\mathrm{III}}=1.1$
4. Количество случаев Versbrechung	7.2	1.6	$M_{\mathrm{IV}}=5.0$
5. Средняя длина экспозиции (в строфах)	10.2	4.0	$M_{\mathrm{V}}=7.6$

Между всеми этими признаками существует очень высокая корреляция, как показывают следующие их отношения к признаку I:

$$P_{\mathrm{I,II}}=+0.97;\quad P_{\mathrm{I,\,III}}=-0.95;\quad P_{\mathrm{I,\,IV}}=+0.98;\quad P_{\mathrm{I,\,V}}=+0.97.$$

Итак, признаки I, II, IV, V состоят друг с другом в отношении п о ч т и п о л н о й п р я м о й к о р р е л я ц и и, а признак III о б р а т н о к о р р е л я т и в е н им, т. е. при длинных отрезках реплики обнимают меньше отрезков.

в) И н д и в и д у а л ь н ы е о с о б е н н о с т и.

6) В качестве единственной индивидуальной особенности следует отметить строение диалога № VII: 81.8% двояко-открытых реплик (из них 68% имеют структуру 0.5+0.5 строфы).

г) М е с т о в и с т о р и и.

7) Женские клаузулы и экспозиции свидетельствуют не о древности, а о близости к украинской традиции. Диалог же указывает на высокую стадию развития. Все это делает вероятным мнение Тихонравова (в противоположность суждению Пекарского), что

интерлюдии возникли после 1742 г. (год учреждения губернских канцелярий, упоминаемых в № VII).[39] Мнение П. О. Морозова о том, что «интерлюдии сочинены разновременно (что подтверждается и разнохарактерностью их содержания) и лишь впоследствии переписаны все подряд», нашим исследованием не поддерживается. Может быть, они и сочинены разновременно, но принадлежат к одной традиции; вернее всего, их писали украинские авторы для великорусов.

Чрезвычайно поучительно сличение развития женских клаузул в рифмованной прозе от школьно-духовных драм («Давид и Соломон», «10 дев», «Параскева») до русских интермедий, с одной стороны, и русско-украинских интерлюдий — с другой. Закономерность эволюции сказывается в том, что великорусская поэзия быстрее и резче отходит от польского влияния, чем украинская, которой женские окончания более свойственны.

ПРИЛОЖЕНИЕ I

Таблица 1

Тоника интермедий

Число ударов в отрезке	1	2	3	4	5	6	7	Дв.	Всего
Арлекинады:									
№ I	1	8	27	15	3	—	—	9	63
	1.6	12.7	42.8	23.8	4.9			14.2	
	1.9	14.8	50.0	27.8	5.5				
№ II	3	5	14	21	11	1	—	10	65
	4.6	7.7	21.5	32.3	17.0	1.5		15.4	
	5.5	9.0	25.5	38.2	20.0	1.8			
№ III	—	12	23	11	4	—	—	6	56
		21.4	41.0	19.6	7.2	—		10.8	
		24.0	46.0	22.0	8.0				
№ IV	1	21	25	21	5	1	—	3	77
	1.3	27.2	32.5	27.2	6.5	1.3		4.0	
	1.3	28.4	33.9	28.4	6.7	1.3			
№ V	—	4	11	6	1	—	—	2	24
		16.6	45.9	25.0	4.2			8.3	
		18.2	50.0	27.2	4.6				
№ VI	4	5	21	38	5	1	—	8	82
	4.8	6.2	25.6	46.4	6.2	1.2		9.6	
	5.5	6.7	28.4	51.4	6.7	1.3			
№ VII	3	54	86	36	5	1	—	19	204
	1.4	26.5	42.2	17.6	2.4	0.5		9.4	
	1.7	22.3	46.5	19.5	2.5	0.5			

[39] П. О. Морозов (История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889, стр. 334) странным образом отрицает это упоминание, которое, однако, помещено в тексте, изданном Тихонравовым (стр. 60):

Нет, брат, турусу на колесах везешь:
Пойдем-ко в губерску (sic!) кончелярию: там инако запоешь.

Число ударов в отрезке	1	2	3	4	5	6	7	Дв.	Всего
№ VIII	7 2.8 3.2	78 31.0 35.2	80 31.8 36.1	44 17.4 20.0	10 4.0 4.5	2 0.8 1.0	—	31 12.2	252
№ IX	—	14 16.0 18.4	29 33.4 38.1	21 24.0 27.7	10 11.5 13.2	2 2.4 2.6	—	11 12.7	87
№ X	—	13 15.6 17.0	24 29.0 31.7	28 33.7 36.8	8 9.6 10.5	3 3.6 4.0	—	7 8.5	83
Ск. о Г.	—	13 4.6 6.0	73 26.0 34.5	96 34.8 46.5	23 8.2 11.0	3 1.0 1.5	1 0.4 0.5	70 25.0	281
И. о Ст.	—	20 13.7 18.0	42 29.3 38.2	36 25.0 32.8	8 5.6 7.0	5 3.5 4.0	—	33 22.9	144
Г. и М.	4 1.0 1.2	72 17.1 22.0	180 42.6 54.9	63 15.0 19.2	8 2.0 2.4	1 0.3 0.3	—	95 22.0	423
Всего .	22 1.2 1.5	39 17.3 20.7	635 34.5 41.3	438 23.8 28.5	101 5.5 6.5	20 1.1 1.4	1 0.1 0.1	304 16.5	1841

Примечание. В каждой ячейке первая строка показывает абсолютное число отрезков, вторая — их процент от общего числа отрезков, третья — их процент от общего числа достоверных отрезков.

Таблица 2

Тонически двойственные отрезки интермедий

	1^2	2^3	2_3^4	3^4	4^5	5^6	6^7	Прочих	Всего
Арлекинады:									
№ I		1		1	6	1			9
№ II		2	1	1	5		1		10
№ III				6					6
№ IV		1		2					3
№ V				1	1				2
№ VI		1		1	4	1	1		8
№ VII		10		6	3				19
№ VIII		18		8	3		1	1	31
№ IX		2		5	3	1			11
№ X		2	1	2	2				7
Ск. о Г.		4		40	16	3	1	6	70
И. о Ст.		3		12	11	7			33
Г. и М.	1	39		40	7	2		6	95
Всего .	1	83	2	125	61	15	4	13	304

Таблица 3

Силлабизм интермедий

Слоги	№ I	№ II	№ III	№ IV	№ V	№ VI	№ VII	№ VIII	№ IX	№ X	Ск. о Г.	И. о Ст.	Г. и М.	Всего	Без сомнений
1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	
	1.6													0.1	0.1
2	—	1	—	1	—	3	1	—	—	—	—	—	—	6	
		1.5		1.3		3.6	0.5							0.3	0.4
3	3	3	—	1	—	1	2	8	—	—	—	—	3	21	
	4.8	4.6		1.3		1.2	1.0	3.1					0.7	1.1	1.3
4	3	—	—	3	—	—	8	18	3	2	—	4	5	46	
	4.8			3.9			3.7	7.2	3.4	2.4		2.8	1.1	2.5	2.5
5	6	4	3	6	—	—	7	16	2	3	—	1	25	71	
	9.5	6.2	5.4	7.8			3.4	6.9	2.3	3.6		0.7	5.5	3.8	4.0
6	4	4	6	11	1	6	45	45	5	12	4	9	47	199	
	6.3	6.2	10.5	14.2	4.1	7.3	22.7	17.8	5.7	14.5	6.4	6.2	11.1	10.8	11.0
7	12	3	11	12	2	6	45	50	17	15	9	14	80	276	
	19.1	4.6	19.8	15.1	8.4	7.3	22.7	19.9	19.7	18.0	3.2	9.7	19.0	15.0	15.3
8	7	8	9	10	6	5	28	49	13	4	36	22	82	280	
	11.1	12.3	16.0	13.0	25.0	6.1	13.4	19.5	15.0	4.8	12.8	15.3	19.5	15.1	15.4
9	9	8	9	12	3	8	16	20	12	8	45	20	65	235	
	14.2	12.3	16.0	15.6	12.5	9.8	7.4	8.0	13.9	9.7	16.0	13.9	15.4	12.8	13.0
10	1	10	5	7	4	6	21	14	8	9	60	14	49	208	
	1.6	15.5	9.0	9.1	16.8	7.3	10.1	5.5	9.3	10.8	21.4	9.7	11.7	11.2	11.5
11	6	5	6	1	3	12	17	14	14	12	41	16	26	173	
	9.5	7.7	10.7	1.3	12.5	14.6	8.2	5.5	16.0	14.5	14.6	11.3	6.2	9.2	9.5
12	6	3	3	5	4	9	4	9	5	6	31	9	24	118	
	9.5	4.6	5.4	6.5	16.8	10.9	2.0	3.6	5.7	7.1	11.0	6.2	5.7	6.5	6.7
13	2	7	2	3	1	7	4	2	1	8	21	11	10	79	
	3.2	10.6	3.5	3.9	4.1	8.5	2.0	0.8	1.1	9.7	7.4	7.6	2.1	4.2	4.5
14	—	4	2	1	—	8	2	—	2	2	14	9	—	44	
		6.2	3.5	1.3		9.8	1.0		2.3	2.4	5.0	6.2		2.4	2.5

Таблица 3 (*продолжение*)

Слоги	№ I	№ II	№ III	№ IV	№ V	№ VI	№ VII	№ VIII	№ IX	№ X	Ск. о Г.	И. о Ст.	Г. и М.	Всего	Без сомнений
15	1 1.6	2 3.1	—	2 2.6	—	2 2.5	—	3 1.2	2 2.3	2 2.4	6 2.2	6 4.1	—	26 1.4	1.5
16	1 1.6	—	—	1 1.3	—	5 6.1	—	—	—	—	5 1.8	3 2.1	—	15 0.8	0.8
17	—	—	—	1 1.3	—	4 5.0	—	—	1 1.1	—	1 0.4	3 2.1	—	10 0.5	0.6
18	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1 0.7	1 0.2	2 0.1	0.2
19	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2 1.4	1 0.2	3 0.2	0.2
?	1 1.6	3 4.6	—	—	—	—	4 2.0	4 1.6	2 2.3	—	8 2.8	—	7 1.6	29 1.5	
Всего	63	65	56	77	24	82	204	252	87	83	281	144	423	1841	

Таблица 4

Строфика интермедий
(соотношение частей двучлена)

	№ I	№ II	№ III	№ IV	№ V	№ VI	№ VII	№ VIII	№ IX	№ X	С. о Г.	И. о С.	Г. и М.	Всего	Без VII, VIII
Разница в числе слогов															
0	3 17.3	2 7.0	6 21.2	4 10.8	2 16.6	4 9.7	82 83.7	79 65.8	6 16.2	13 33.4	22 17.0	5 8.0	40 19.8	270 31.2	16.9
1	8 28.0	12 4.0	8 28.6	14 37.9	4 33.4	13 31.7	13 13.3	21 17.5	16 43.2	17 43.7	38 29.1	17 27.0	55 27.3	236 27.3	31.0
2	6 21.0	4 14.0	6 21.2	7 18.9	4 33.4	8 19.4	1 1.0	15 12.5	7 19.0	3 7.7	21 16.1	10 16.0	45 22.3	137 16.0	18.8

Таблица 4 (*продолжение*)

	№ I	№ II	№ III	№ IV	№ V	№ VI	№ VII	№ VIII	№ IX	№ X	Ск. о Г.	И. о Ст.	Г. и М.	Всего	Без VII, VIII
3	4	3	4	5	2	7	1	3	4	3	24	10	33	103	16.3
	14.0	10.3	14.2	13.5	16.6	17.0	1.0	2.5	10.8	7.7	18.4	16.0	16.3	12.0	
4	3	5	3	5	—	4	1	2	—	1	14	8	18	64	9.5
	10.3	17.3	10.8	13.5		9.7	1.0	1.7		2.5	10.8	12.7	8.9	7.2	
5	1	—	1	—	—	4	—	—	1	1	6	7	6	27	4.2
	3.4		4.0			9.7			2.7	2.5	4.6	11.0	3.0	3.2	
6	2	2	—	—	—	1	—	—		1	3	4	1	14	2.3
	7.0	7.0				2.8				2.5	2.4	6.2	0.5	1.6	
7	—	—	—	1	—	—	—	—	3	—	1	2	4	11	1.7
				2.7					8.1		0.8	3.1	2.0	1.2	
8	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	1	—	—	2	0.2
				2.7							0.8			0.2	
10	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	0.1
		3.4												0.1	
Всего	29	29	28	37	12	41	98	120	37	39	130	63	202	865[40]	

Разница в числе ударов

	№ I	№ II	№ III	№ IV	№ V	№ VI	№ VII	№ VIII	№ IX	№ X	Ск. о Г.	И. о Ст.	Г. и М.	Всего	Без VII, VIII
0	13	10	8	20	5	19	53	51	15	18	28	12	54	306	
	59.1	37.0	36.5	58.8	45.5	54.3	61.6	54.3	48.5	53.2	36.0	31.6	44.0	48.2	44.5
1	6	12	13	10	6	14	30	39	10	14	42	17	54	267	
	27.3	44.5	59.0	29.4	54.5	50.0	35.0	41.5	32.2	41.0	53.8	44.7	44.0	42.0	43.5
2	3	3	1	3	—	2	3	4	6	2	6	9	13	55	
	13.1	11.1	4.5	8.9		5.7	3.4	4.2	19.3	5.8	7.7	23.7	10.5	8.6	10.5
3	—	1	—	1	—	—	—	—	—	—	2	—	2	6	
		3.7		2.9							2.5		1.5	1.0	1.3
5	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—		—	—	1	
		3.7												0.2	0.2
Всего	22	27	22	34	11	35	86	94	31	34	78	38	123	635[41]	

[40] 30 сомнительных.
[41] 260 сомнительных.

Таблица 5

Реплики интермедий
(число строф в реплике)

Длина реплик	№ I	№ II	№ III	№ IV	№ VI	№ VII	№ VIII	№ IX	№ X	Ск. о Г.	И. о Ст.	Г. и М.	Всего
0.5	30	29	7	6	5	15	57	25	14	10	5	1	204
1	2	4	—	6	2	10	6	8	8	16	6	20	88
1.5	1	1	1	—	1	1	8	4	2	—	—	—	19
2	—	1	—	3	—	5	5	3	5	10	6	21	59
2.5	1	—	—	1	2	2	3	—	1	—	—	—	9
3	1	—	2	2	—	—	3	2	1	9	1	17	38
3.5	—	1	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	4
4	1	—	—	—	1	1	—	—	—	1	1	5	10
4.5	1	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	3
5	—	—	2	—	—	2	—	1	—	—	2	4	11
5.5	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
6	—	1	—	—	1	2	—	—	—	1	—	2	7
6.5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	1
7	—	—	1	1	—	1	—	—	—	—	—	1	4
8	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	1	2
8.5	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	2
9	—	—	—	—	—	1	2	—	—	—	—	—	3
9.5	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	1
10	—	—	—	—	—	—	1	—	—	2	—	1	4
13.5 и выше	—	—	—	—	1	2	—	—	—	2	1	1	7
Всего . .	37	38	13	20	13	42	89	43	34	53	22	74	477

Таблица 6

Эволюция интермедии по четырем признакам

Сравнительные признаки	Г. и М.	Ск. о Г.	И. о Ст.	№ I	№ II	№ III	№ IV	№ VI	№ VII	№ VIII	№ IX	№ X
I. Число женских клаузул (в %)	56.0	48.7	48.0	42.8	43.0	53.5	36.4	42.6	29.4	25.0	24.3	22.8
II. То же замкнутых реплик (в %)	100	79.7	77.3	5.5	13.2	38.5	60.0	38.5	47.6	18.0	30.0	36.4
III. Средняя длина реплики (в строках)	2.60	2.20	1.78	0.88	0.97	2.15	2.05	1.75	1.90	1.42	1.01	1.25
IV. То же экспозиции (в строках)	24.0	16.0	35.0	4.5	3.5	?	7.0	(20)	1.0	9.0	1.0	3.0
I. dV при V_{max} 56.0 V_{min} 22.8	0	7.3	8.0	13.2	13.0	2.5	19.6	13.4	26.6	31.0	31.7	33.2
II. То же 100 » 5.5	0	20.3	22.7	94.5	86.8	61.5	40.6	52.4	72.0	72.0	70.0	63.6
III. » » 2.6 » 0.88	0	0.46	0.82	1.72	1.63	0.45	0.60	0.85	0.70	1.18	1.59	1.35
IV. » » 35.0 » 1.0	11.0	19.0	0	30.5	31.5	?	28.0	(15)	34.0	26.0	34.0	32.0
I. $xV \left(\frac{100\ dV}{D}\right)$ при D 33.2	0	22.0	24.0	39.7	39.1	7.5	59.0	40.3	80.1	93.3	95.5	100
II. То же 94.5	0	21.4	24.0	100	91.8	65.0	42.3	65.0	55.4	76.2	74.0	67.3
III. » » 1.72	0	23.2	47.6	100	95.2	26.1	34.8	49.4	40.7	68.0	92.4	78.5
IV. » » 34.0	32.4	55.8	0	88.2	92.6	?	82.3	(44.1)	100	76.4	100	94.1
ΣxV	32.4	122.4	95.6	327.9	318.7	98.6	218.4	154.7	276.2	313.9	361.9	339.9
$\frac{\Sigma xV}{V}$	8.1	30.6	23.9	82.0	79.7	32.8	54.6	51.6	69.0	78.5	90.5	85.0

Таблица 7

Тоника интерлюдий

Удары	2	3	4	5	6	7	8	9	Дв.	Всего
№ I	1	3	28	27	8	8	2	—	29	106
№ II	1	6	13	14	10	—	2	—	16	62
№ III	1	13	39	40	26	7	2	2	58	188
№ IV	2	15	17	11	7	2	—	—	26	80
№ V	1	1	26	22	13	3	1	—	17	84
№ VI	—	9	35	22	13	3	1	—	43	126
№ VII	—	11	36	31	10	3	—	—	41	132
Всего абс.	6	61	194	167	87	26	8	2	230	778
Всего в %	0.7	7.8	25.0	21.4	11.1	3.3	1.0	0.2	29.5	100
Без двойственных	1.0	11.0	35.4	30.4	15.8	4.7	1.5	0.3		

Таблица 8

Тонически двойственные отрезки интерлюдий

Удары	2^{3}	$^{2}3^{4}$	3^{4}	$^{3}4^{5}$	4^{5}	$^{4}5^{6}$	5^{6}	$^{5}6^{7}$	6^{7}	$^{6}7^{8}$	7^{8}	8^{9}	Прочие	Всего
№ I	—	—	1	—	11	—	10	—	5	—	—	2	—	29
№ II	—	—	2	—	6	—	6	1	1	—	—	—	—	16
№ III	1	—	5	1	18	4	16	2	6	1	2	1	1	58
№ IV	1	2	6	7	8	—	5	—	—	—	—	—	2	26
№ V	—	—	1	—	6	—	6	1	1	—	1	—	1	17
№ VI	1	1	12	1	9	—	9	1	6	—	—	1	2	43
№ VII	—	—	9	2	16	1	9	1	2	—	—	—	1	41
Всего . .	3	3	36	11	74	5	61	6	21	1	3	4	7	230

Таблица 9

Силлабизм интерлюдий

Слоги	I	II	III	IV	V	VI	VII	Всего	В %
6	1	1	—	1	—	—	—	3	0.4
7	—	2	3	2	—	—	—	7	0.9
8	4	1	3	9	2	4	2	25	3.2
9	2	3	6	10	3	5	6	35	4.4
10	3	2	14	5	13	14	14	65	8.2
11	9	7	19	8	12	16	21	92	11.8
12	14	4	18	5	9	24	21	95	12.2

Таблица 9 (*продолжение*)

Слоги	I	II	III	IV	V	VI	VII	Всего	В %
13	11	8	21	5	14	15	20	94	12.1
14	11	13	30	10	10	15	7	96	12.3
15	7	3	19	7	5	10	11	62	7.9
16	13	6	16	5	3	5	9	57	7.3
17	8	2	13	3	6	4	10	46	6.0
18	5	8	9	6	5	6	4	43	5.5
19	9	—	8	—	—	3	2	22	2.8
20	2	—	2	—	1	—	—	5	0.6
21	1	—	3	—	—	1	1	6	0.8
22	2	1	1	1	—	1	—	6	0.8
23	—	1	—	—	—	—	—	1	0.2
24	1	—	—	1	—	—	—	2	0.3
25	2	—	—	—	—	—	—	2	0.3
26	—	—	1	—	—	—	—	1	0.2
32	—	—	—	—	—	1	—	1	0.2
?	1	—	2	2	1	2	4	12	1.6
Всего . .	106	62	189	80	84	126	132	778	

Таблица 10

Строфика интерлюдий

(соотношение частей двучлена)

	I	II	III	VI	V	VI	VII	Всего	В %
				Разница в числе слогов					
0	2	2	9	2	6	7	5	33	8.5
1	17	5	21	8	13	15	11	90	23.4
2	9	7	17	5	7	10	12	67	17.4
3	5	7	13	6	4	11	9	55	14.4
4	5	6	12	5	4	6	7	45	11.6
5	3	1	11	3	1	7	8	34	8.8
6	5	1	—	4	1	2	5	18	4.6
7	2	1	4	1	2	—	2	12	3.2
8	3	—	4	3	1	2	2	15	3.9
9	—	—	1	—	1	—	1	3	0.8
10	1	1	—	—	—	1	—	3	0.8
?	1	—	1	1	1	2	4	10	2.6
Всего . .	53	31	93	38	41	63	66	385	
			Разница в числе ударов (по достоверным отрезкам)						
0	7	6	14	2	8	9	8	54	29.8
1	10	6	14	10	9	14	15	78	42.7
2	8	2	9	2	9	5	7	43	23.7
3	—	1	3	—	—	—	1	5	2.8
4	1	—	—	—	—	—	—	1	0.5
5	—	—	—	—	—	1	—	1	0.5
Всего . .	26	15	40	14	26	29	31	182	

Таблица 11

Реплики интермедий
(число строф в репликах)

Формы	I	II	III	IV	V	VI	VII	Всего
0.5	12	21	43	10	21	21	5	133
0.5+0.5	1	—	7	1	2	1	30	42
1	6	2	13	2	6	10	1	40
1.5	4	2	11	2	2	6	2	30
0.5+1+0.5	—	—	4	—	—	1	2	7
2	—	1	2	2	—	2	—	7
2.5	—	1	2	2	—	2	—	7
3	1	1[42]	2[42]	3	—	1	1[42]	9
3.5	—	—	1	1	1	2	1	6
4	—	—	—	—	—	2	3[43]	5
5	—	—	—	—	—	2	—	2
7	—	—	—	1	—	—	1	2
9	—	1	—	—	—	—	—	1
10	—	—	1	—	—	—	—	1
10.5	—	—	1	—	—	—	—	1
11	1	—	—	—	1	—	—	2
19	1	—	—	—	—	—	—	1
?	—	—	—	1	3	—	—	4
Нерифмованные	—	3	1	1	3	2	—	10
Всего . .	26	29+3	87+1	24+1	38+3	49+2	46	299+10

[42] 0.5+2+0.5.
[43] 0.5+3+0.5.

Ритмика интермедий и интерлюдий

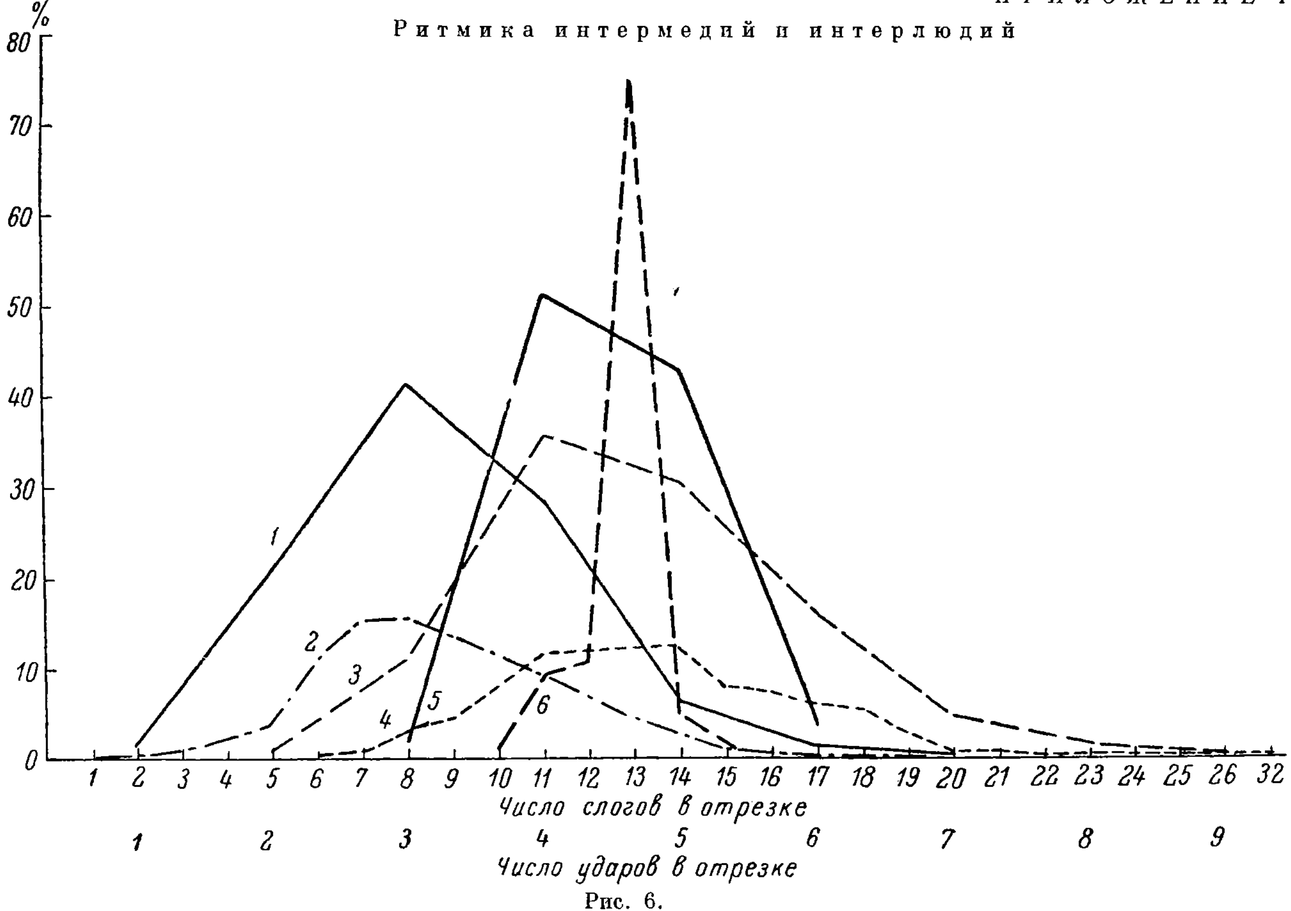


Рис. 6.

Рифмованная проза: *1* — тоника интермедий; *2* — силлабика интермедий; *3* — тоника интерлюдий; *4* — силлабика интерлюдий. Свободный силлабический стих: *5* — тоника интермедии № XI; *6* — силлабика интермедии № XI.

ДИСКУССИИ

А. М. ПАНЧЕНКО

О РИФМЕ И ДЕКЛАМАЦИОННЫХ НОРМАХ СИЛЛАБИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ XVII в.

Б. В. Томашевский, обосновывая свой тезис об исторической изменчивости особой, противостоящей прозаической «интонации стиха», высказал предположение, что русской силлабике XVII в. была присуща специфическая манера декламации, при которой ударные и безударные слоги произносились одинаково отчетливо. Точка зрения Б. В. Томашевского была поддержана И. П. Ереминым и оспорена П. Н. Берковым.[1] Продолжения эта дискуссия не имела. Поэтому я решаюсь начать предлагаемую статью с обширных выдержек из рецензии П. Н. Беркова на «Избранные сочинения» Симеона Полоцкого, изданные И. П. Ереминым, — эта рецензия — единственная печатная работа, содержащая критику анализируемой концепции.[2]

«. . . Третье положение в статье И. П. Еремина, вызывающее наши возражения, — пишет П. Н. Берков, — это вопрос о том, как надо читать стихи Симеона Полоцкого и — шире — вообще силлабические стихи.

Следуя за Б. В. Томашевским, И. П. Еремин пишет, что „стихи скандировались по слогам с выделением каждого слога. . . Такое чтение привело и не могло не привести к тому, что неударные слоги стали произноситься с той же четкостью, как и ударные: различие между неударным и ударным слогами резко ослаблялось, если не стиралось совсем. Об этом наглядно свидетельствуют знаки ударения, расставленные в рукописном оригинале стихотворений Симеона Полоцкого: иногда они стоят на своем месте, иногда явно не соответствуют действительному произношению, представляя со-

---

[1] Ссылки на работы Б. В. Томашевского и И. П. Еремина и изложение их гипотезы см. в публикуемой ниже статье П. Н. Беркова.

[2] П. Н. Берков. [Рец. на:] Симеон Полоцкий, Избранные сочинения, подготовка текста, статья и комментарии И. П. Еремина, серия «Литературные памятники», М.—Л., 1953, 281 стр. — Изв. АН СССР, ОЛЯ. М., 1954, т. XIII, вып. 3, стр. 297—303.

бою простую дань орфографической традиции. О том же свидетельствует и рифма у Симеона Полоцкого; она часто у него сводится к простому совпадению окончаний слов, начиная с предпоследнего гласного, независимо от того, на какой слог рифмующегося слова падает ударение. . .".

Все эти положения. . . опираются не на какие-либо конкретные источники, например на указания школьных пиитик XVII—XVIII вв. или на свидетельства обративших на это внимание иностранных путешественников, а на гипотезы, исходным пунктом которых является п р а в и л ь н о е русское или славянское ударение. Между тем, заимствуя силлабическое стихотворство у поляков и долгое время пользуясь, наряду с белорусским и украинским языками, в своей поэтической манере также и польским (несколько польских стихов есть даже у Кантемира), силлабисты — на польский манер — при чтении стихов неизменно делали ударение на предпоследнем слоге. Что это было именно так, свидетельствуют ноты, на которые была положена дьяком В. П. Титовым „Псалтырь рифмотворная" Симеона. Вот что пишет по этому поводу известный историк музыки Н. Ф. Финдейзен: „В 45-м псалме — режущее современный слух несовпадение ритмического ударения с ударением силлабического стиха:

Бог на́м сила прибежи́ще,
От во́лн скорбей пристани́ще —

обычное явление в вокальной практике того времени. . . Однако в защиту дьяка Титова следует пояснить, что он в своей музыке 45-го псалма верно угадал о с н о в н о й ритм стиха Полоцкого, который, по своей стихотворной бездарности, не сумел удержать его именно в первых двух строках своего переложения". Приведя текст псалма, Финдейзен продолжает: „Из этого текста можно убедиться, что к о м п о з и т о р вполне правильно нашел оригинальное ритмическое толкование стихосложения «псалма», в котором неправильные ударения должны быть отнесены за счет ритмической нечуткости автора стихотворного текста".

. . . Музыковедческий анализ текста подтверждает наличие в стихах Симеона женской рифмы. . .

. . . Прав был А. Д. Галахов, характеризовавший виршевую декламацию так: „Силлабическая версификация, как подражательная, не отвечавшая законам русского слова, вышла прививною, насильственною. Неизменное ударение на предпоследнем слоге, по свойству польской просодии, сообщало виршам неприятную монотонию и принуждало отступать от естественного выговора слов. . ."

Подтверждением правильности мнения о перенесении силлабистами принципов польского декламационного искусства на русскую почву может служить факт существования стихотворений у Симеона, в которых чередуются двустишия русские и польские.

Таково, например, приветствие на именины Богдану Матвеевичу Хитрово. . .

Характерно, что иностранцы, оставившие опыты стихотворства на русском языке, учитывали польское ударение в рифмах. Так, например, в стихотворении И. Г. Спарвенфельдта мы встречаем следующие стихи с проставленными на них ударениями:

Труд за сей твóй, заслужúл ти службóю
Мýжей разýмных заплáту дружбóю.

Таким образом, „польский кафтан", о котором говорили поэты XVIII в., имея в виду силлабическое стихотворство, заключался прежде всего в „противусильном" ударении в рифме».[3]

В этой рецензии — по необходимости суммарно — затронут целый комплекс проблем, связанных и с версификацией, и с декламацией. Для удобства изложения я попытаюсь расчленить этот комплекс. Предварительно, как мне кажется, стоит указать те аргументы П. Н. Беркова, которые я по разным причинам не считаю возможным оценивать или анализировать. Это в первую очередь относится к рассуждениям музыковеда Н. Ф. Финдейзена; соотношение напева и текста — настолько специфическая и малоизученная область, что аргументы этого порядка, как мне кажется, лучше оставить в стороне. Между прочим, сам Симеон Полоцкий различал чтение и пение переложенных им псалмов (имея в виду не музыку Титова, а «сладкое и согласное пение полския Псалтири» [4]):

Без псалмов церкви не возможно быти,
　яко без воды рыбѣ не лѣть жити;
Та в своем чинѣ, яко преведенна
　древле, во церкви да будет храненна.
Тужде аз рифмы тщахся преложити,
　не дабы тако в церкви чтеннѣи быти,
Но еще в домѣх часто ю читати
　или сладкими гласы воспѣвати. . .[5]

Что касается двустишия И. Г. Спарвенфельдта, то «польские» клаузулы определяются в нем законами использованного трехсложного размера — дактиля.

П. Н. Берков прав, по всей видимости, когда утверждает, что в тех текстах, где чередуются русские и польские стихи, манера декламации должна быть единой. Однако это замечание вряд ли поможет делу: для того чтобы судить, *какой* была эта манера, нужно знать особенности декламации в польской поэзии того времени. Между тем этот вопрос столь же труден, как и проблема, вокруг которой развернулась дискуссия между

---

[3] Там же, стр. 302—303.
[4] Симеон *Полоцкий*, Избранные сочинения, стр. 213.
[5] Там же, стр. 215.

Б. В. Томашевским и И. П. Ереминым, с одной стороны, и П. Н. Берковым — с другой.[6]

П. Н. Берков придерживается в своей рецензии традиционной точки зрения, вошедшей, кстати, в учебники, согласно которой русское силлабическое стихотворство пользовалось исключительно женской рифмой (возможная эволюция силлабики не учитывается), при нужде прибегая к «противусильным» ударениям. В связи с этим отвергается возможность существования особой произносительной манеры, в которой грамматическое (будь то «правильное» или «противусильное») ударение реализовалось иначе, чем в разговорной речи.

Эта традиция источником своим имеет теоретические работы В. К. Тредиаковского, который мужские и дактилические рифмы в силлабике объявлял результатом «неустроения».[7] Если обратиться к автору не менее почтенному, А. Д. Кантемиру, то картина оказывается иной. В «Письме Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» он, различая рифмы мужские, женские и дактилические (о гипердактилических А. Д. Кантемир писал, что они «к нашему делу не служат» — справедливо вследствие их экзотичности) — по его терминологии тупые, простые и скользкие, нимало не сомневался в уместности первых и последних в силлабике.[8] На практике А. Д. Кантемир пользовался женской рифмой; но даже параграф о тринадцатисложном «эроическом» стихе, где, как ему казалось, «тупые рифмы . . . весьма уху несносны», он закончил следующим образом: «Но буде кому угодно кончить сей стих тупою рифмою, то должен последнее полустишие таким образом учреждать, чтоб *третий* и *шестой* слог были долгие (ударные, — *А. П.*), а *четвертый* и *пятый* — короткие (неударные, — *А. П.*) неотменно.

Пример:

Что пользует множество || безрассу́дно люде́й».[9]

---

[6] См. статью В. Е. Холшевникова, опубликованную в данном сборнике.

[7] Впрочем, В. К. Тредиаковский был более осторожен в своих рассуждениях о силлабической рифме, чем многие литературоведы минувшего и нынешнего столетий. В «Новом и кратком способе к сложению стихов российских» он писал: «. . . Известно есть всем нашим стихотворцам, что . . . согласие всегда лучше сходится на предкончаемом слоге. . ., хотя некогда, и то в комическом и сатирическом стихе (но что реже, то лучше), и на кончаемом. . .» (В. К. Тредиаковский, Избранные произведения, «Библиотека поэта», Большая серия. М.—Л., 1963, стр. 381). Недавно в поддержку идеи об исключительно женской рифме (почему?) в «длинных» размерах выступил А. Квятковский. (См.: А. Квятковский. Поэтический словарь. М., 1966, стр. 244). Кстати, В. К. Тредиаковский заметил, что в Острожской библии используются женские, мужские и дактилические рифмы — об этом он упоминает в трактате «О древнем, среднем и новом стихотворении российском».

[8] Антиох Кантемир, Собрание стихотворений, вступительная статья Ф. Я. Приймы, подготовка текста и примечания З. И. Гершковича, «Библиотека поэта», Большая серия. Л., 1956, стр. 410—411.

[9] Там же, стр. 415.

Двенадцатисложный стих, по мнению А. Д. Кантемира, «требует неотменно рифму простую»; то же относится к стихам 11- и 10-сложным, хотя мужское окончание в них допускается, причем при определенных условиях 10-сложные стихи «приятно кончаться будут тупою рифмою». В 9-сложном стихе возможна рифма и мужская, и дактилическая (разумеется, наряду с женской), как и в коротких размерах.

Стоит заметить, что эти положения А. Д. Кантемира относятся только к вариантам клаузул, но не к декламации. В его время, как безусловно явствует из «Письма Харитона Макентина», в произношении ударные и безударные слоги различались.

Основываясь на «Письме Харитона Макентина», попробуем обозреть рифму XVII в. Поэзия эпохи, которую открывают Хворостинин и Шаховской, а завершают Карион Истомин и Белобоцкий, в процессе векового движения претерпела множество разнообразных изменений. Изменения эти по сути дела не исследованы. Бесспорно лишь, пожалуй, деление стихотворства той поры на так называемое досиллабическое и силлабическое — констатация тенденции к изосиллабизму, тенденции хотя и несомненной, но не абсолютной, потому что и во времена Симеона Полоцкого, и позднее писались неравносложные вирши, да и у строгих «изосиллабистов» находим отклонения от этого принципа, которые не могут быть объяснены небрежностью, случайностью, ошибками переписчика и т. п. Заметны значительные колебания и в рифмовой технике.

Как известно, в усвоении системы польской версификации Украина сыграла роль посредницы. Это устанавливается не только общими соображениями, которые основаны на многочисленных фактах украинского культурного влияния в Москве, но также сопоставлением стихотворной техники ранних — начиная с конца XVI в. — украинских поэтов и их младших современников-великороссов.

Уже первые украинские опыты содержат и неравносложные стихи, и образцы изосиллабизма (13-сложный стих в «Хронологии» Андрея Рымши, изданной в 1581 г. в Остроге, как и в его виршах «На герб . . . Остафея Воловича» в сборнике 1585 г., выпущенном Мамоничами в Вильне, и др.). В этих опытах представлены не только женские рифмы, но и мужские и дактилические и даже гипердактилические, насколько можно судить по ударениям (в качестве материала мы избираем печатные издания, которые, как правило, подготовлялись под непосредственным наблюдением авторов).

Двадцать четвéртого дня мц҃а сенътебрà
Доро́блен Ȇросолѝм, ста́ла ся ре́чъ добрà.

«Хронология» Рымши («Которого
ся мѣсяца што за старых веков дѣело
короткое описание»).

Мужские окончания часто встречаются в «Перле многоценном» Кирилла Транквиллиона (1646): *земля̀—племя̀*, *мой—твой*, дактилические — в книжке «Грамматика албо сложение писмена хотящим учити словенского языка. . .» (Вильна, 1621), в напечатанных здесь виршах «О взгоржении света»: *обѣ̀тованную—ѹ̀готованную*, *нераде́ние—бде́ние*, и т. д.

Нередки также случаи «разноударной» рифмы.

Находки последних лет показали, что великорусская «искусственная» поэзия первой половины XVII в. не была такой скудной, как традиционно считалось. Л. С. Шептаев, опубликовавший произведения справщика Московского печатного двора чернеца Савватия,[10] приходящиеся на 30—40-е годы, указал, что в сборнике, из которого взяты тексты Савватия, «имеется свыше 50 стихотворных посланий, от 80 до 280 строк каждое», причем все они относятся к первой половине столетия. Учитывая неизбежные для сравнительно позднего списка поновления текста, можно тем не менее полагать, что в основном здесь сохранены первоначальные стихи (об этом свидетельствуют акростихи, лишь местами несколько испорченные). Рассмотрим 4 послания Савватия, насчитывающие 420 рифмующихся стихов, или 210 вирш.

Наряду с преобладающей женской рифмой[11] в посланиях обильно использованы рифмы мужские и дактилические. Примеры: *отца—лица*, *зде стал—не устал*, *земли—внемли*, *везде—той мзде*, *ключ—луч*, *отцу—чернецу*, *призрел—одел*, *учен—одарен*, *живет—жрет*, *лукав—здрав*, *лжешь—зовешь*, *ложь—нож*, *благоумию—не-*

	Рифмы				
	мужская	дактилическая	женская	разноударная	всего
1-е послание	8 (17.4)	15 (32.6)	21 (45)	2 (менее 5)	46 (100)
2-е »	16 (23)	13 (19.4)	37 (55.2)	1 (1.5)	67 (100)
3-е »	2 (8)	6 (24)	15 (60)	2 (8)	25 (100)
4-е »	23 (32)	10 (14)	38 (53)	1 (1)	72 (100)
Итого . .	49 (23)	44 (21)	111 (53)	6 (менее 3)	210 (100)

Примечание. Первая цифра обозначает количество вирш, вторая (в скобках) — процент.

[10] Л. С. Шептаев. Стихи справщика Савватия. «Труды Отдела древнерусской литературы», т. XXI, М.—Л., 1965, стр. 6—28 (тексты на стр. 12—28).

[11] В тех случаях, когда ударения в рукописи не проставлены, приходится опираться на современную норму, по возможности корректируя ее. По мнению акцентологов, расхождение нормы XVII в. с современной ничтожно — оно не превышает нескольких процентов. За консультации по исторической акцентологии приношу благодарность В. В. Колесову.

разумию, учение—веселие, помрачаются—ослабляются, ходатая—поборатая, сторицею—десницею, рвение—любление, божию—подножию, рождение—призрение, разумности—юности. Интересно, что разноударные рифмы — редчайшее исключение.

Мне кажется, что так называемое досиллабическое стихотворство в смысле рифмовой техники стояло где-то посредине между классической силлабикой, где мужские и дактилические рифмы значительно более редки, и раешником. Ср. таблицу, составленную на основе материалов, опубликованных В. П. Адриановой-Перетц и Д. С. Лихачевым.[12]

	Количество зарифмованных окончаний	Рифмы, в %			
		мужская	дактилическая	женская	разноударная
Сказание о попе Саве	136	35.3	8.8	50	5.9
Рецепт	96	37.5	14.6	47.9	Нет
Роспись о приданом:					
I	44	56.8	Нет	43.2	Нет
II	25	56	Нет	44	
Рифмованная повесть о Ерше	102	56.9	2.0	41.1	Нет
Роспись приданому жениху лукавому . .	134	30.8	6.6	62.6	Нет
Стихотворная обработка «Шемякина суда»	205	69.8	3.4	26.7	3.1
Повесть изрядная о куре и лисице .	910	16.2	20.9	62.9	Нет
Итого . .		45	7	47	Около 1

Бросается в глаза редкость дактилических рифм (гипердактилические ввиду их единичности отнесены мною в ту же рубрику) и обилие мужских. «Досиллабические» стихи ближе всего к «Повести изрядной о куре и лисице»; это естественно, так как возникшая в начале XVIII в. стихотворная редакция «Повести» с ее «слегка славянизированной фонетикой и морфологией»[13] безусловно испытала влияние классической силлабики.

Итак, «досиллабическая» версификация допускала пользование мужскими и дактилическими рифмами. Происходила ли, однако, переакцентуация на второй слог от конца? Почему, например,

[12] Демократическая поэзия XVII в. «Библиотека поэта». Большая серия. М.—Л., 1962; см. также: Русская демократическая сатира XVII века. Подготовка текстов, статья и комментарии В. П. Адриановой-Перетц. Серия «Литературные памятники». М.—Л., 1954. В таблице используется термин «окончание», поскольку в некоторых текстах зарифмовываются три и более стихов подряд.

[13] Русская демократическая сатира XVII века, стр. 270.

нельзя читать *благоумúю—неразумúю*, *ученúе—веселúе*, *сторицéю—десницéю*, *зéмли—внéмли* (здесь *земли* — род. пад. ед. ч.) и т. д.? В принципе, конечно, можно. Если традиционно оцениваемый «польский кафтан» не совсем пришелся в пору, если он не предохранил от мужской и дактилической клаузулы, то, может быть, ударение все же переносилось?

Для решения этого вопроса еще раз обратимся к «Письму Харитона Макентина»,[14] к разделам, где говорится о качестве рифмы (гл. II, §§ 10—14): «Тупые, кончающиеся на гласные, должны иметь по меньшей мере одну букву пред тем гласным подобну, а что больше, то лучше; так *сноха* и *веха* лучшую рифму составляют, чем *крупа* и *сова*, и еще гораздо лучшую *тесло* и *весло*, *блоха* и *соха*. . . . Когда же кончатся на согласное — не

---

[14] Трактат А. Д. Кантемира лишь в общих своих направлениях приложим к XVII в. Так, о восьмисложном стихе А. Д. Кантемир пишет: « . . Ежели желаешь, чтоб кончился тупою, то должно, чтоб *пятый* и *осьмой* слог были долгие, а *шестой* и *седьмой* — короткие неотменно, и еще лучше, ежели и *второй* слог будет долгий.

Пример:

◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —
Не | дол|го | чис|ло | на|ших | дней
1 2 3 4 5 6 7 8
За днем другой бегло летит».

Восьмисложным стихом с перекрестной рифмой (утверждение В. К. Тредиаковского о непременной смежной рифме у силлабистов оказывается, таким образом, несправедливым) написана поэма Белобоцкого «Пентатеугум». Вот пример «тупой» рифмы:

Ис|точ|нú|ки | кру|стá|ль|ных | вóд. . .
1 2 3 4 5 6 7 8
Жú|зни нá|шей | кон|чúт|ся | гóд. . .

Ударения проставлены в опубликованном А. Х. Горфункелем, единственно покуда известном списке поэмы конца XVII в., который был выполнен отлично ориентированным в творчестве Белобоцкого человеком (см.: А. Х. Горфункель. «Пентатеугум» Андрея Белобоцкого. Из истории польско-русских литературных связей. «Труды Отдела древнерусской литературы», т. XXI, М.—Л., 1965, стр. 39—64). В этих стихах «осьмой слог», разумеется, ударный, так как рифма мужская; седьмой слог — неударный. Все остальные требования А. Д. Кантемира не выполнены.

Двенадцатисложнику «Письмо Харитона Макентина» вообще отказывает в дактилическом окончании. На практике это не так:

О, смерте злосливая и гневливая,
всем живущим человеком немилая!
Что ты, яко тать в нощи, тихо ходиши,
без проповеди тайно приходиши.
Неуготова меня заставляеши
и любимое мое отъимаеши. . .

(см.: И. Ф. Голубев. Вирши о смерти и пьянстве. «Труды Отдела древнерусской литературы», т. XXI, стр. 82; текст сверен мною с другим, более исправным списком, хранящимся у С. И. Кривополенова в дер. Веегора Пинежского района Архангельской области).

только предыдущее тому гласное, но и последующее припряжногласное должны быть подобны неотменно, как в сих речах: *поклон*, *звон*, *труд*, *пруд* и проч., ибо *звонъ* и *вонь*, *ядъ* и *ядь*, за одним различием припряжногласных ъ, ь рифму не составляют.

. . . Простые рифмы должны иметь два слога подобных, таким образом, чтоб по меньшей мере с гласного в предпоследнем слоге, на котором лежит ударение, все буквы до конца, не выключая припряжногласные ъ и ь, были те же, как в сих речах:

Примета, ответа. Рубашка, Ивашка.
Книга, вязига. Играют, ступают.

. . . А еще лучше, ежели и предыдущие тому гласному одна или две буквы найдутся подобны, каковы суть в сих речах:

Обезьяна, изъяна. Летаю, встретаю.

. . . Скользкие рифмы требуют, чтоб с самого гласного в предпоследнем слоге, на котором лежит ударение, все прочие буквы были подобны, не выключая припряжногласные, как в следующих речах:

Летание, звание. Сколзают, ползают».[15]

Итак, тезисы А. Д. Кантемира можно считать вполне совпадающими с традиционными определениями рифмы, предполагающими совпадение звуков концевых слов стихов, начиная ударным гласным. Если бы переакцентуация на женское окончание была нормой (А. Д. Кантемир «не хвалил» подобного перенесения ударения на женское окончание, значит на практике оно встречалось), тогда в мужской клаузуле следовало бы ожидать «обогащения» рифмы, с тем чтобы и при переакцентуации закон созвучия начиная с ударного гласного выполнялся. С другой стороны, «противусильное» ударение в дактилической клаузуле делает излишним звуковое соответствие трех конечных слогов.

На деле ничто не указывает на трансакцентацию на женский слог в так называемом досиллабическом стихотворстве. Более того, во многих случаях она практически невозможна.

Тако же конец краегранесии зде стал,
А ум наш убогий еще не устал.
(1-е послание Савватия)

Рифма *здé стал—не ýстал* исключена с любой точки зрения. То же относится и к другим примерам:

Распинается убо за друга своего везде,
Не помышляет же убо о погибающей той мзде. . .
Вопиет бо аки быстроструйный ключ,
Мьного бо господь бог дает недостойным благодатный свой луч. . .
Лют же и горек недоброполучный час,

[15] Антиох Кантемир, Собрание стихотворений, стр. 411.

Вонь же не слышен бывает вопиющаго глас. . .
И ходит и седит яко изумлен,
Понеже ум его всегда в нем забвен.

(2-е послание Савватия)

Аще кто похвалится вся ведети, той солжет,
И сам на себе зазорное слово несет. . .
Ты же льстил нам тогда, аки некий злый, лукавый лис,
И всегдашний убогаго нашего дому вис. . .
В лепоту тако безумнии и несмыслении творят,
Что сами себе всех мудрее мнят. . .
И кождой из нас по себе живет,
И утроба наша данный нам урок жрет.

(4-е послание Савватия)

Заслуживает внимания следующая вирша:

Простый многогрешный манах,
А не ермонах. . .

(7-е послание Савватия)

В этой тавтологической рифме в принципе переакцентуация допустима. Однако орфографические особенности рукописи безусловно противоречат такому предположению. Таким образом, в «досиллабической» поэзии (что можно легко проверить не только по посланиям Савватия, но и по другим текстам, авторским и анонимным) культивировались мужские, женские и дактилические рифмы при почти полном отсутствии разноударных. Поскольку «противусильное» ударение на женском слоге во многих случаях было и теоретически, и практически невероятным, следует заключить, что в данном случае переакцентуация отсутствовала. Обилие мужских и дактилических рифм, с одной стороны, и исключительность рифм разноударных, с другой, свидетельствует о том, что «подравнивание» ударных и неударных слогов по силе выдыхания места не имело, что произносились эти «досиллабические» вирши подобно раешнику.

Иную картину видим в классический период русского силлабизма, в частности у Симеона Полоцкого и Сильвестра Медведева, когда изосиллабизм стал одним из основных признаков. По определению Б. В. Томашевского, «рифма Симеона Полоцкого заключалась в том, что совпадали звуки двух концевых слов, начиная с предпоследнего гласного, независимо от положения ударения».[16] Это утверждение, как мне кажется, нуждается в существенных коррективах.

Симеон безусловно предпочитал женскую рифму — в сравнении с «досиллабическим» стихотворством она у него относительно преобладает. Симеон Полоцкий очень часто пользуется перфектом в третьем лице единственного числа мужского рода (если причастие на *-л* заканчивается ударным слогом):

[16] Б. В. Томашевский. К истории русской рифмы. «Труды Отдела новой русской литературы», т. I, М.—Л., 1948, стр. 256.

То слышав, архиерей обѣт утвердил есть,
иноческия ризы на ню возложил есть.

О странноприемцѣ же ни мало явил есть,
паче же пакость ему люту сотворил есть.

Но мало веселися, ибо вѣсть приял есть,
муж ов о его злобѣ и к царю писал есть.

(«Вертоград многоцвѣтный»)

Внутри стиха эта архаичная форма тоже употребляется, но очень редко:

Поплакав же час нѣкий, просил есть от жены,
да бы брат, еще и враг, был уисцѣленны.

И внегда пред образом его има стати,
купец он христианин ял есть глаголати. . .

Обычно же в произведениях этого поэта встречается просто причастие прошедшего времени на *-л* (в XVII в. оно, как и теперь, выполняло функцию глагольной формы прошедшего времени):

Видя же, яко болный страхом держим бяше,
аще бы на нь смерть мыслил, сказати веляше.

В третьем лице женского и среднего родов, поскольку в таких случаях акцент падает в огромном большинстве случаев на предпоследний слог, Симеон Полоцкий обходится без перфекта как внутри стиха, так и в концовках:

Росимунда в обиду то себѣ вмѣнила,
отмщение творити в сердци положила.

Она повѣления различна творила,
яко власть имущая, винныя судила.
Отдах бо части, яко подобало, —
сие тому, кто схранит мя, остало.

Более того, в тех редких случаях, когда поэт пользуется перфектом в третьем лице женского рода и когда эта форма завершает стих, связка оказывается на первом месте, а причастие на втором:

Се вдовица нѣкая ногу похитила
и со многими слезы суда есть просила.

Это обстоятельство, в частности, подтверждает, что Симеон Полоцкий не был полностью «безразличен» к ударению и что он предпочитал женскую рифму.

С другой стороны, определение Б. В. Томашевского не учитывает «неточностей» в силлабических формах, которые были столь редкими в XVIII в. и, напротив, обычными и частыми в «классической» силлабике. Известно, что в неударном положении *я* с *а* и *ю* с *у* в поэзии XVIII в. не рифмуются. У Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева и Кариона Истомина такая рифмовка не вольность, а выдержанный принцип: *государю—дару*, *Мариа—здравия*, *Софиа—предрагия*, *царевну—древню*. Симеон Полоцкий

нередко ставит в предпоследнем слоге рифмующихся слов такую пару гласных, как *и—е*: *Алексия—всея—твоея*; *Корифаия—твоея* (возможно, в данном случае произошла контаминация — обычное созвучие *ѣ—е*, а также украинское совпадение *ѣ—и* привели к новой конструкции).

Различные варианты допускаются в группах согласных, читающихся вслед за предпоследним гласным. В одном из рифмующихся слов может происходить удвоение согласных (*нн—н*: *облеченни—стрижени*, *единый—винный*, *имармену—пленну*, *жену—одоленну*; *т—0*: *честный—чудесный*, *пѣсни—умѣстни*, *небесный—честный* (здесь, возможно, влияла разговорная норма), *пространися—возгласится*; *л—0*: *устроил—изволил*, *однодневна—древлна*; *п—0*: *восхощет—ропщет*; *р—0*: *зрѣти—смерти* и т. д.). При постоянном количестве согласных между предпоследним и последним гласными один может заменяться другим (*д—б*, весьма часто: *светородный—подобны*, *удобно—свободно*; *в—л*: *славы—хвалы*, *силен—дивен*, *сотворивый—унылый*; *в—м*: *просушливы—яко и мы*, *помни—словни*; *т—р*: *богатство—царство*). Приведенные комбинации широко представлены у многих поэтов XVII в. Есть и индивидуальные «неточности», в особенности разнообразные у Белобоцкого, но на них я сейчас останавливаться не буду.

Вернемся, однако, к вопросу об ударениях в рифмах Симеона Полоцкого. Б. В. Томашевский пользовался акцентированным изданием «Орла Российского»; П. Н. Берков предпочитает «Псалтырь рифмотворную», напечатанную в 1680 г. в «Верхней типографии» под присмотром автора. «Псалтырь», очевидно, удобнее, потому что не требуется сверка с рукописью. Систему ударений [17] в рифмах «Псалтыри» можно охарактеризовать следующим образом: абсолютное большинство рифм — женские (оба концевых слова снабжены ударением на предпоследнем слоге). Немало дактилических рифм — 25 пар в первых тридцати псалмах (*спасéние — бл҃гословéние*, *отступáеши — лишáеши*, *забýдеши — бýдеши*, *прещéния—отдухновéния* и т. д.), часты и мужские рифмы, причем не только того типа, где в принципе возможно «перенесение силы» на второй слог от конца (*на нб҃сѝ — есѝ*, *моегѝ — своегѝ*, *моея̀—ея̀*), но и другого, уже нами рассмотренного на материале посланий чернеца Савватия (*ѿбыдóх—пожрох*), где «противусиль-

[17] Я совершенно согласен с господствующим в лингвистике мнением, что в XVII в. значки «острого», «тяжкого» и «облеченного» ударения не отражали какого-либо различия в акцентах по количеству или качеству. В «Псалтыри рифмотворной», как и в других печатных и рукописных источниках той поры, «облеченное» ударение редко; «тяжкое» ставится на конечном открытом слоге (*винà*, *вонмѝ*, *моя̀*, *душà*), во всех остальных случаях — «острое». Ударения не ставятся: когда в слове, находящемся под титлом, ударный гласный выпадает (*бг҃а*, *пн҃ѣ*, но *нà Хр҃тà*); в некоторых словах с выносными согласными (*муж*, *злых*, *тѣх*); иногда в энклитиках; наконец, в группе рифм, о которых я скажу ниже.

ный» акцент недопустим. Это, как мне кажется, свидетельствует о том, что и классик силлабики Симеон Полоцкий вовсе не считал обязательными только женские рифмы. Иными словами — в согласии с «Письмом Харитона Макентина» — русская силлабика не была для языка «прокрустовым ложем».

Обратимся теперь к так называемым разноударным рифмам «Псалтыри». *Рабо́тайте — быва́йте* (л. 2, пс. 2), *оу́зриши — яви́ши, ненави́диши — погуби́ши, отме́тно — су́етно, блгослови́ши — лю́биши* (л. 3—3 об., пс. 5) и т. д. — это рифмы того типа, который позволил Б. В. Томашевскому выдвинуть гипотезу о специфической декламационной манере XVII в. П. Н. Берков сделал чрезвычайно важное наблюдение, указав, что во многих случаях Симеон не ставит ударение на одном из рифмующихся слов, как бы «намекая» на желательное «перенесение силы» (в первых тридцати псалмах содержится примерно поровну акцентированных и неакцентированных разноударных пар — около пятидесяти каждой группы): *посмѣ́ется — поругается* (л. 1 об., пс. 2), *сла́ва — глава* (л. 2, пс. 3), *щедриши — оуслы́ши* (л. 2 об., пс. 4), *неправая — зла́я* (л. 4 об., пс. 7) и др.

То, что Симеон Полоцкий иногда допускал перенесение ударения, вне всякого сомнения. Приведу две вирши, входящие в состав 8 псалма:

Гдии бже, ко́ль чю́дно е́сть тво́е
по все́й вселе́ннѣ́й и́мя престо́е.
(л. 5)

Гди гдь на́ш, ко́ль чю́дно твоѐ
пѐ все́й вселе́ннѣ́й и́мя пресвто́е.
(л. 5 об.)

По-видимому, и в неакцентированных разноударных рифмах, замеченных П. Н. Берковым, также предполагается «противусильное» ударение. Однако стоит заметить, что во многих случаях, где акцент не проставлен, в живой норме XVII в. были допустимы два ударения. Кроме того, эти «намеки» Симеона не меняют того факта, что в 50% «разноударных» рифм ударения проставлены, следовательно, такие рифмы считались корректными.

Хочу напомнить о другом стихотворном памятнике XVII в. — поэме «Пентатеугум» Яна-Андрея Белобоцкого, поляка на русской службе, который, видимо, хорошо знал польскую и русскую версификацию и декламацию.[18] Белобоцкий пользовался самыми разнообразными вариантами рифм, в частности не брезговал и рифмой тавтологической:

Едва́ з тебе́ дух изыде́т, в те́мну моги́лу тя кину́т.
Пла́ч и рыда́ние пойдет, жена́ и де́ти поки́нут.

[18] См.: А. Х. Горфункель. Андрей Белобоцкий — поэт и философ конца XVII—начала XVIII в. «Труды Отдела древнерусской литературы», т. XVIII, М.—Л., 1962, стр. 188—213.

Этот случай, мне кажется, нельзя объяснить иначе, как определенное «пренебрежение» к ударению. Нельзя также забывать о том, что у других «классиков» силлабической поэзии — хотя бы у Кариона Истомина, что легко проверить по «Букварю» и автографам, хранящимся в Чудовском собрании ГИМ, — отсутствуют «двуударные» концовки при наличии разноударных рифм.

Разумеется, вопрос о произносительной норме в силлабике XVII—начала XVIII в. не прост: возможно, существовали разные нормы, определявшиеся внелитературными моментами. «Произносительная норма» А. Виниуса, который в Москве 30 сентября 1696 г. по случаю азовской победы «гласил из трубы в полторы сажени» вирши с триумфальной арки — это одно; декламация «в Верху», перед Софьей или царями, — другое; чтение «про себя» (не вслух же читал Дмитрий Ростовский шуточное поэтическое послание Кариона Истомина) — третье, и т. д. Кроме того, нормы менялись с течением времени.

Хочу только заметить, что и с теоретической точки зрения допустимо существование особых норм, подчеркнуто несовпадающих как с обычным речевым актом, так и с прозаической декламацией. Справедливо говоря о риторической интонации, присущей церковной проповеди, о монотонии, возникавшей при чтении житий, посланий и аналогичных по жанру текстов, и, с другой стороны, о «речетативном распеве, который и заставлял воспринимать . . . как непрозу» псалмы, Ю. М. Лотман заключает: «Только что возникшая русская силлабическая поэзия воспринималась как величина, дополнительная к двум взаимно различным понятиям. . . Этот своеобразный структурный модус порождал и особую декламацию, которая должна была быть не равна и интонационной системе „чтений“ — русской средневековой прозы, и речетативному распеву псалмов. . . Эта система противопоставлений породила особый, резко подчеркнутый в своей декламационности метод чтения стихов».[19]

Можно находить другие «полюсы», строить иные системы противопоставлений — для первой половины XVII в., как я пытался продемонстрировать, не обойтись без традиционного раешника. Однако главного это не меняет.

Какие бы в дальнейшем результаты ни принесло исследование силлабического стиха, уже сейчас мы в состоянии уверенно констатировать: представление об обязательной женской рифме не подтверждается материалом. Рифмовая техника была достаточно сложной и разнообразной. Жаль только, что работы Тредиаковского, притом невнимательно проштудированные, положили начало длительной и консервативной традиции.

---

[19] Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике, I. Тарту, 1964, стр. 135.

П. Н. БЕРКОВ

К СПОРАМ О ПРИНЦИПАХ ЧТЕНИЯ СИЛЛАБИЧЕСКИХ СТИХОВ XVII—НАЧАЛА XVIII в.

Кто была мать Истины, древние греки, по-видимому, не знали; во всяком случае, об этом не говорили, по крайней мере не писали. Зато о ее втором родителе у них были вполне точные сведения. Богато одаренные способностью мифологизировать явления и понятия, представлять их в конкретно-поэтической форме, древнегреческие философы-диалектики с уверенностью утверждали: «Спор — отец Истины». Менее поэтически настроенные европейцы перефразировали этот образный афоризм и стали говорить, что истина рождается в споре. Едва ли они имели при этом в виду всякий уличный спор, но то, что научная истина рождается в споре, — это истина. Притом бесспорная. Неоспоримая.

I

Спор о принципах чтения силлабических стихов XVII—XVIII вв. возник недавно, после того как в 1935 г. в Малой серии «Библиотеки поэта» вышли «Вирши. Силлабическая поэзия XVII—XVIII веков» и в том же году — в Большой серии — были напечатаны «Стихотворения» В. К. Тредиаковского. В последней из названных книг была перепечатана статья Тредиаковского «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1756).[1] Статья Тредиаковского служила ряду советских стиховедов главным отправным пунктом для работ, посвященных силлабической поэзии.

Ввиду того что эта статья сыграла большую роль в дальнейших спорах о принципах чтения силлабических стихов, мы остановимся подробно на той ее части, в которой излагаются материалы, связанные с нашей темой.

---

[1] Эта статья вошла также в «Сочинения» В. Тредиаковского в изд. А. Ф. Смирдина (т. III. СПб., 1849).

Охарактеризовав сначала «количественное» стихотворство Мелетия Смотрицкого, основанное на долготе и краткости гласных звуков, якобы присущих славянорусскому языку, Тредиаковский затем переходит к силлабическому виршеписанию. По его словам, силлабическое стихотворство в середине XVII в. было введено в Киево-могилянской академии вместе с польским «способом учений» и «всем порядком». «Профессоры, — утверждает автор, — употребили способ стихосложения польского и на славянороссийском языке».[2]

Обращаясь к рассмотрению существа виршевого стихотворства, Тредиаковский писал: «Все стихи, как большие, так и малые, не имеют никаких в себе стоп; следовательно, не падают по определенным расстояниям ни от ударения к неударению, ни впреки (наоборот, — *П. Б.*), да токмо имеют определенное число слогов, и на конце двух стихов двухсложную рифму, для того что польский язык всегда имеет ударение, в своих словах, на предпоследнем слоге, и потому не возможно ему употребить ни односложныя, разве всегда односложными речениями на диво, ни трисложныя рифмы».[3]

Далее Тредиаковский указывает, что «большими» стихами считаются 13- и 11-сложные, остальные же (9-, 7-, 5- и 3-сложные) являются «малыми». Для «больших» стихов обязательна цезура, которая делит каждый стих на два полустишия, с обязательными для второго полустишия шестью слогами. «Малые» стихи не имеют цезуры, и их признаком является двусложная рифма. Затем Тредиаковский сообщает о допустимости в силлабических стихах «переноса» (enjambement), о применении сафической строфы, об отсутствии «смешанных» (чередующихся) рифм и об обязательности «непрерывных».

В заключение характеристики силлабических вирш Тредиаковский прибавляет очень важное замечание, обычно, к сожалению, не учитываемое нашими стиховедами. «Сей точно есть исправный состав среднего российского стихотворения, — пишет Тредиаковский, — вычищенный уже во всем и утвержденный, а восприятый к нам с обрасца польских стихов».[4]

Иными словами, предложенное Тредиаковским определение силлабизма имеет в виду не реальную практику, в которой встречаются и 16-, и 14-, и 12-, и 10-сложные стихи и мужская и дактилическая рифма, а некий, им самим «исправленный», «вычищенный» и «утвержденный» идеал. Поэтому он высказывает сожаление,

---

[2] В. Тредиаковский. Стихотворения. Под ред. акад. А. С. Орлова при участии А. И. Малеина, П. Н. Беркова и Г. А. Гуковского. Вступительная статья С. М. Бонди. Изд. «Сов. писатель», «Библиотека поэта», Большая серия. Л., 1939, стр. 429.

[3] Там же, стр. 429.

[4] Там же, стр. 430. Разрядка наша.

что «у нас в великой России не видно сея польския исправности в самых первых рифмических стихах», что не соблюдается количество слогов в полустишиях и «рифму употребляют то двусложную, то трисложную, и то односложную безразборно».[5]

Из приведенных выше слов Тредиаковского о том, что силлабические стихи «не падают по определенным расстояниям ни от ударения к неударению, ни впреки», что для них обязательна «двусложная рифма, для того что польский язык всегда имеет ударение, в своих словах, на предпоследнем слоге», с совершенной очевидностью явствует, что для него вопрос о принципах произношения вирш был ясен: они читаются так же, как и польские стихи и как русская проза, с ударениями, причем одно ударение — «двусложная рифма» — обязательно. Подтверждением этого вывода является также указание Тредиаковского об употреблении силлабиками сафической строфы; об этом подробнее будет сказано дальше.

Статья Тредиаковского «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» была напечатана в научно-популярном журнале «Ежемесячные сочинения», девизом которого были слова: «Для всех». Это требовало от автора популярного изложения, ему приходилось останавливаться на самом главном и не входить в частности, хотя и важные для специалистов. Поэтому нельзя делать Тредиаковскому упреки за то, что он не осветил должным образом ряда вопросов: главное, существенное, как мы видели, им было сказано. И можно с полной уверенностью утверждать: если бы силлабические стихи читались иначе, чем читались стихи в 1756 г., Тредиаковский не мог бы не отметить этого — даже в научно-популярной статье.

II

Уже первые строки из «Приветства царю» Симеона Полоцкого, напечатанные в «Виршах», должны были обратить на себя внимание стиховедов:

Витаем ти, православный царю, праведное солнце,
Здавна бо век прагнули тебе души наши и сердце,
Витаем ти, царю, от востока к нам пришедшего,
Белорусский же от нужды народ весь свобождшего. . .

В самом деле, в первых двух стихах — по шестнадцати слогов, в следующих двух — по пятнадцати, рифмы — совсем не отвечающие тому, что говорил Тредиаковский о двусложной силлабической рифме: *солнце—сердце*; *пришедшего—свобождшего*, *восточная—медоточная*.

При чтении дальнейших текстов Симеона Полоцкого в сборнике «Вирши» стиховед не мог не остановить внимания на риф-

[5] Там же, стр. 430.

мах: *тому́—до́му*; *сла́вы—главы́*; *торже́ственных—пра́зднественных*; *стихотворе́нии —явле́нии*; *глаго́леши—оставля́еши*; *еси́—ве́си*; *тебе́—не́бе*; *кому́—ино́му* [6] и т. д.

Все эти и многие другие отступления от «идеала» Тредиаковского, естественно, должны были потребовать осмысления: нужно было признать, что реальная практика виршеписцев, даже лучшего из них — Симеона Полоцкого, — расходилась с тем «исправным», «вычищенным» и «утвержденным» силлабическим стихом, о котором говорил Тредиаковский, и пересмотреть схему Тредиаковского, изучив большее количество памятников виршевой поэзии, чем было в его распоряжении.

Но мог быть и другой выход из положения: допустить, что Тредиаковский забыл сказать, как читались силлабические стихи, и что на самом деле они читались особым образом и именно таким, который позволяет согласовать расхождения в ударениях рифм, частично указанных выше. Предположить, что Тредиаковский, встречавшийся еще в Астрахани с силлабиком И. Ю. Ильинским, затем учившийся в Славяно-греко-латинской академии, мог не знать об ином способе произношения вирш, если он существовал, никак нельзя.

Наконец, мог быть третий выход: предположить, что и во время опубликования статьи Тредиаковского русские стихи читались совершенно так же, как и в XVII в., и именно поэтому он ничего не говорил о принципах произнесения силлабических вирш. Последнее предположение может означать, во-первых, что «особое» произношение силлабиков продержалось до второй половины XVIII в. и неизвестно, как и когда исчезло; во-вторых, что никакого «особого» произношения стихов в XVII в. не было, а различия нужно в рифмах объяснить иначе.

Уже вскоре после 1935 г. Б. В. Томашевский стал высказывать мысль о том, что силлабические стихи должны читаться без ударений, каждый слог отдельно, речитативно.

В 1948 г. Б. В. Томашевский напечатал статью «К истории русской рифмы», в которой и высказал, — еще в осторожной форме, — предположение об особой манере чтения силлабических стихов. Признавая, что «перенесение чужой версификации не могло не сопровождаться также и перенесением соответствующей системы декламации» и что, «кроме того, русская силлабика приспособилась и к национальному стилю стиха»,[7] Б. В. Томашевский отмечает важное отличие наших вирш от их польского образца. «Но, — пишет он, — характерной чертой нашей силлабики в противоположность строгой форме польского стиха

---

[6] Отметим, что при слабом знании славянской акцентуации современный читатель (в том числе и стиховед) читает силлабиков с русскими ударениями, например *ино́му* вместо *и́ному*.

[7] «Труды Отдела новой русской литературы», т. I. Л., 1948, стр. 255.

является несоблюдение ударных констант в стихе».[8] Анализируя рифмы Симеона Полоцкого, исследователь приходит к выводу: «Собственно говоря, рифма С. Полоцкого заключалась в том, чтобы совпадали звуки двух концевых слов начиная с предпоследнего гласного независимо от положения ударения».[9] Б. В. Томашевский иллюстрирует этот тезис отрывком из стихотворения Симеона Полоцкого, где находятся рифмы *Фому́—до́му*, *гре́шному—трудолюби́вому*, *сокруше́нна—стро́енна*, *глаго́лати—благода́ти*. Проанализировав рифмы в «Орле российском» Симеона Полоцкого (по изданию Н. А. Смирнова, Пгр., 1915), подтверждающие, как полагал Б. В. Томашевский, его наблюдения, исследователь сделал следующее осторожное предположение: «Подобные явления объяснимы только крайней ослабленностью противопоставления ударного слога неударному, т. е. при условии „чтения по слогам“».[10]

В гипотезе Б. В. Томашевского есть ряд неясностей, несогласованностей и противоречий. Если «перенесение чужой версификации не могло не сопровождаться также и перенесением соответствующей системы декламации»,[11] то, значит, «чтение по слогам» должно быть свойственно и польскому стихосложению. Однако подтверждений этого Б. В. Томашевский не приводит по понятным причинам: в истории польского стихосложения XVII в. подобных данных нет. Но, может быть, «чтение по слогам» явилось результатом того, что, как утверждает исследователь, «русская силлабика приспособилась и к национальному стилю стиха».[12] Однако о манере чтения досиллабических вирш нам ничего не известно. Наконец, верны ли наблюдения Б. В. Томашевского над текстами, т. е. обратил ли он должное внимание на все просодические особенности анализировавшихся им текстов? Этим вопросом мы подробно займемся ниже, а сейчас продолжим рассмотрение статьи «К истории русской рифмы».

Высказав предположение, что «подобные явления объяснимы только. . . при условии „чтения по слогам“», Б. В. Томашевский уже в следующей фразе принимает свою гипотезу за нечто вполне доказанное и пишет: «В дальнейшем несомненно манера чтения должна была измениться, откуда и возникла идея тонического стиха, противополагающего ударный слог неударному, вернее, несколько усилившего это противоположение, присутствовавшее в некоторой дозе и в XVII в. Но вместе с тем на стихи XVIII в. была перенесена система произношения XVII в. Эта система, естественно, должна была довольно быстро эволюционизировать под влиянием быстрого проникновения русских элемен-

---

[8] Там же, стр. 256.
[9] Там же.
[10] Там же, стр. 257.
[11] Там же, стр. 255.
[12] Там же.

тов произношения и отмирания славянских. Однако темп русской стихотворной декламации установился надолго, и торжественная читка по слогам стала законом».[13]

В концепции Б. В. Томашевского, изложенной выше, не говоря уже о том, что последняя фраза ничем не подтверждена, есть одна большая неясность: как понимать выражение «чтение по слогам»? Если то, что при обязательном сохранении ударения в каждом слове отчетливо произносится каждый слог («Царей и царств земных отрада». . .), — это одно; если же имеется в виду иное, а именно речитативное, безударное произношение ряда слогов с сохранением единственного ударения в конце фразы, — это другое.

Эта неясность позиции автора в статье «К истории рифмы» была устранена Б. В. Томашевским в курсе лекций по стилистике и стихосложению, читанном в начале 1950-х годов в Ленинградском университете. В разделе, посвященном декламации силлабических стихов, Б. В. Томашевский говорит: «А какие были формы высокой, витийственной декламации у нас в XVII в.?. . .высокая речь была декламацией, обучиться которой могли только в церкви, на примере чтения священника или дьячка. . .Молитвы читают совсем особым образом, что отчасти определило характер декламации стихов XVII в., особенно чтение такого поэта, каким был Симеон Полоцкий. Как известно, Симеон Полоцкий был церковным лицом, а в церкви слог читался за слогом очень ровно и ударение при таком чтении почти исчезало, разница между ударным и неударным слогами не очень чувствовалась». «Этот своеобразный ритм речи тогда был привычен, — продолжает исследователь. — Внутри стиха влияния ударений не было, и цезура не особенно отчетливо чувствовалась; только двенадцатый слог был относительно устойчив в смысле ударения».[14]

Останавливаясь на дальнейшей судьбе подобной декламации, Б. В. Томашевский пишет: «. . .самое чтение на церковный напев постепенно выветривалось; живая система декламации приходила в противоречие с той системой стихосложения, которая была принята, тем более что эта принятая система была основана на законах польского языка, а не русского». «Падению силлабического стихосложения, — читаем мы далее, — способствовали две причины: с одной стороны, оживление самого процесса чтения, в котором все больше начинает чувствоваться живой русский язык, а с другой — чужеродное происхождение метров».[15]

Как в статье «К истории русской рифмы», так и в книге «Стилистика и стихосложение» Б. В. Томашевский не приводит в подтверждение своей гипотезы ни одной ссылки на свидетельства

[13] Там же, стр. 257.

[14] Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение. Курс лекций. Л., 1959, стр. 312—313.

[15] Там же, стр. 313.

современников, ни одного указания на суждения ближайших поколений силлабиков — поэтов и читателей. Все построено на предположении, что именно так должно было быть, потому что иначе факты не могут быть объяснены. Но действительно ли это так?

То, что у Б. В. Томашевского было сформулировано сначала как предположение, а затем как несомненность, у И. П. Еремина с самого начала излагается в качестве доказанной фактами истины: «Равносложность (вирш, — *П. Б.*) обусловила и самый способ чтения силлабических стихов. . . Стихи скандировались по слогам с выделением каждого слога:

Царь не-кий пре-бо-га-тый | дщерь красну и-мя-ше,
ю-же от все-го серд-ца | сво-е-го лю-бя-ше. . .

Такое чтение, — продолжает И. П. Еремин, — привело и не могло не привести к тому, что неударные слоги стали произноситься с той же четкостью, как и ударные: различие между неударным и ударным слогами резко ослаблялось, если не стиралось совсем».[16]

При сопоставлении концепций Б. В. Томашевского и И. П. Еремина можно заметить, что, несмотря на кажущееся тождество их, авторы стоят на самом деле на противоположных позициях: первый считает, что в «особом» способе декламации вирш ударение в ударных слогах исчезало, в результате чего все слоги становились неударными, за исключением двенадцатого; второй же, напротив, полагает, что неударные слоги становились ударными; иными словами, все слоги приобретали ударение, вследствие чего, естественно, рифма утрачивала какое бы то ни было значение. Между тем, противореча себе, И. П. Еремин все же говорит о рифме в силлабических стихах — «па́рной, обычно женской (с более или менее отчетливым ударением на предпоследнем слоге стиха)».[17]

Мы видели, что гипотеза Б. В. Томашевского имела чисто умозрительный характер и не была ничем подкреплена. И. П. Еремин находится в лучшем положении. После цитированных выше слов об утрате различий между ударными и неударными слогами он пишет: «Об этом наглядно свидетельствуют знаки ударения, расставленные в рукописном оригинале стихотворений Симеона Полоцкого: иногда они стоят на своем месте, иногда явно не соответствуют действительному произношению, представляя собой простую дань орфографической традиции». «О том же, — говорит далее И. П. Еремин, — свидетельствует и рифма у Симеона Полоцкого; она часто у него сводится к простому совпадению окон-

---

[16] И. П. Еремин. Симеон Полоцкий — поэт и дрматург. В кн.: Симеон Полоцкий, Избранные сочинения, М.—Л., 1953, стр. 257.
[17] Там же, стр. 257.

чаний слов начиная с предпоследнего гласного независимо от того, на какой слог рифмующегося слова падет ударение (*зелó—вéсело*; *себé—нéбе*; *тоббю—твою́*; *лютшая—злáя*; *речé—человéче*; *Фомý—дóму* и т. п.)».[18]

Ссылка И. П. Еремина на рукописные оригиналы Симеона Полоцкого, на первый взгляд, производит впечатление бесспорного доказательства, однако, как мы увидим в дальнейшем, она не подтверждается материалом.

То, что у Б. В. Томашевского и И. П. Еремина выражено с полной определенностью, Л. И. Тимофеев в «Очерках теории и истории русского стиха» высказывает сжато и обобщенно. Исследуя вопрос о произношении силлабических стихов в XVII—начале XVIII в., Л. И. Тимофеев выдвигает тезис: «Культура, накопленная церковной литературой, давала ей в руки весьма мощные средства для того, чтобы она могла использовать речевой стих, подчинив его не житейской интонации».[19] Охарактеризовав затем манеру церковного пения в XVII—XVIII вв. и отметив тот резкий отрыв от реального языка, который был характерен для церковной культуры, исследователь продолжает: «Конечно, в стихотворных произведениях, с нею (церковной культурой, — *П. Б.*) связанных, не могло быть таких резко выраженных примеров нарушения языковых норм, но они (кто? — *П. Б.*) предельно ограничивали эти нормы, строя стих преимущественно на религиозно-дидактических интонациях, не допуская в него сколько-нибудь живых интонаций, поскольку были запретны связанные с ними переживания».[20]

Л. И. Тимофеев не конкретизирует, в чем состояла «религиозно-дидактическая интонация» силлабического стиха; он только утверждает: «Воспринимая создававшуюся речевую стихотворную традицию, церковная литература вводила ее в рамки этого ограничительного, условного, оторванного от живой речи интонирования».[21]

Таким образом, в отличие от Б. В. Томашевского и И. П. Еремина Л. И. Тимофеев не настаивает на «чтении по слогам» как специфическом признаке силлабической декламации, в то же время постулируя ее своеобразный церковный характер. Однако, подобно названным исследователям, Л. И. Тимофеев не подтверждает своей точки зрения какими-либо доказательствами и свидетельствами; как и Б. В. Томашевский и И. П. Еремин, он делает заключения чисто умозрительным путем.

---

[18] Там же, стр. 257—258.

[19] Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958, стр. 238.

[20] Там же, стр. 239.

[21] Там же.

III

Еще в статье «К истории русской рифмы» Б. В. Томашевский указывал, что «ввиду своеобразия ударений С. Полоцкого необходимо обращаться к текстам, воспроизводящим рукописи XVII в., с имеющейся в них разметкой ударений».[22] И. П. Еремин, как мы видели, пошел по более правильному пути — он обследовал ряд рукописных произведений Симеона Полоцкого. В самом деле, «Орел российский», на текстах которого делал свои подсчеты Б. В. Томашевский, издан Н. А. Смирновым в отношении ударений довольно неряшливо. Достаточно сравнить находящееся на стр. 65 печатного издания факсимильное воспроизведение стихов Симеона Полоцкого в виде сердца с их транскрипцией на стр. XXVIII того же издания, чтобы увидеть, как осторожно следует относиться к нему (например, в ст. 1—2 вместо *испы́туетъ—изслѣ́дуетъ* у Смирнова *испытуетъ—изслѣдуетъ* без ударений; в ст. 6—7 вместо *моея̀—ѐя* — *моéя—éя*; в ст. 21—22 вместо *всея̀—твоея̀* — *всéя—твéбея* и т. д.).

Впрочем, не следует думать, что рукописи, которые считаются оригиналами Симеона Полоцкого, совершенно безупречны. Во-первых, его черновики написаны скорописью и, следовательно, не имеют ударений (см. воспроизведение чернового автографа стихотворения «Купецтво» в издании И. П. Еремина, стр. 9 и перепечатку по рукописи в «Исторической христоматии церковнославянского и древне-русского языков» Ф. И. Буслаева [23]). Во-вторых, обычно тексты Полоцкого воспроизводятся по «подносным» экземплярам, переписанным более или менее тщательно, но не самим поэтом, а его секретарем, «списателем», и, как будет видно из приводимого ниже свидетельства Симеона, переписанным небезукоризненно. В-третьих, нельзя забывать, что Симеон Полоцкий лишь в Москве, т. е. после 1664 г., стал изучать славянорусскую грамматику (очевидно, московское издание грамматики Мелетия Смотрицкого 1649 г.), а до того «писах в начале по языку тому | иже свойственный бе моему дому», — как он признавался в предисловии к «Рифмологиону» (стр. 218 изд. И. П. Еремина). Однако множество лексических и акцентных белоруссизмов, полонизмов и украинизмов осталось в его языке и после изучения грамматики. На это намекают стихи Полоцкого в том же предисловии (стр. 219). Обращаясь «ко благочестивому читателю», поэт пишет:

А аще нѣчто погрѣшно узриши,
 то ми простити возблаговолиши,
Вѣдая яко, не отъ злобы тое
 погрѣшеніе, здѣ есть внесенное,

[22] «Труды Отдела новой русской литературы», т. I, стр. 256.
[23] Ф. И. Буслаев. Историческая христоматия церковно-славянского и древне-русского языков. М., 1861, стлб. 1194—1197.

Но или яко не успѣхъ познати
   или в памяти не могохъ держати;
Ина списатель преступно писаше,
   их же не узрѣ бренно око наше.[24]

Однако, кроме ненадежных воспроизведений Смирнова и не всегда доступных «оригиналов» самого Симеона Полоцкого, к которым тоже следует относиться филологически осторожно, в распоряжении исследователя есть еще один очень ценный источник, который, насколько мне известно, никогда не привлекался к рассмотрению, хотя он имеет первостепенное значение. Я имею в виду печатную «Псалтирь рифмотворную», изданную в 1680 г. в Москве под непосредственным наблюдением и корректурой самого Симеона Полоцкого — в «верхней типографии», созданной по инициативе поэта при дворе его ученика, царя Федора Алексеевича. Мои возражения Б. В. Томашевскому и И. П. Еремину и их последователям строятся в основном на данных «Псалтири рифмотворной» как материале, наиболее достойном доверия и в то же время доступном любому советскому стиховеду: книга Симеона Полоцкого имеется во всех крупнейших библиотеках СССР.

IV

Допустим — но только на некоторое время, — что Б. В. Томашевский и И. П. Еремин правы и что стихи Симеона Полоцкого и, значит, вообще силлабические вирши читались «по слогам» и, следовательно, автору было безразлично ударение в рифмах вроде *тебѣ̀—нéбѣ*,[25] *зѣлѡ̀—вéсело, на горѣ̀—Ѳавóрѣ, комꙋ̀—и̏номꙋ*.[26] Б. В. Томашевский так и пишет: «Во втором полустишии ударение падало обычно на двенадцатый слог, но могло падать и на другие:

Аще же послужат до кончины комý,
Но по смерти нужда есть лишити инóму.

И это была рифма! Но тогда произносили без аканья (кому—иному)». [27]

Итак, если «и это была рифма», следовательно, Симеону Полоцкому не было необходимости в каких бы то ни было случаях

---

[24] В издании И. П. Еремина знаки ударения отсутствуют. Я их не проставляю, так как не имел возможности обратиться к использованной издателем рукописи. В дальнейшем знаки ударения мною ставятся там, где цитата взята из акцентированного текста.

[25] Ни Б. В. Томашевский, ни И. П. Еремин не отмечали различных видов ударения «тяжелого» (\`), «острого» (′) и «облеченного» (⌒), а это, как мы увидим, очень важно.

[26] Славянское ударение *и̏ный* сохраняется во всех падежах. Б. В. Томашевский этого правила не учел (ср. «Стилистика и стихосложение», стр. 311: *комý—инóму*).

[27] Там же, стр. 311.

останавливаться на подобных отступлениях от обязательного ударения в двенадцатом слоге тринадцатисложника и на десятом — одиннадцатисложника.

Между тем Симеон Полоцкий в тех случаях, когда у него встречается «разноударная» рифма, старается дать знать читателю, что данный стих надо читать не по правилам славянской просодии, а с соблюдением ударения на соответствующем — двенадцатом или десятом — слоге. Подобные указания поэт осуществлял следующими способами:

а) перенося ударение на нужный слог;

б) сохраняя в соответствующем слоге оба ударения — правильное и неправильное;

в) оставляя слово с изменяемым ударением без ударения.

Первые два способа применялись Симеоном Полоцким преимущественно в более ранних произведениях, например в «Орле российском» (1667), [28] и позже в «Рифмологионе» (1678); третий редко употреблялся в ранних текстах и особенно много, даже, пожалуй, систематически, в «Псалтири рифмотворной» (1680). Следует при этом учесть, что «Орел российский» известен нам по «Рифмологиону», куда он был внесен, по-видимому, без изменений текста в отношении ударений. [29]

1. Примеры первой группы — перенесение ударения:

1) Тѣ̂мъ здра́вства ѐмꙋ̀ цѣлѡ оу́сердствꙋ́ю [30]
и къ тебѣ боже ѿ немъ моле́бствую.

(Стр. 65 и XXIX)

2) Пресвѣ̂тлый О̆рле Россїйскї̈я стра́ны,
честно̑ка́меннымъ вѣ̂нцѐмъ оўвѣ̂нча́ны.

(Стр. 14)

3) Я̆ко йспо́лнь ӗсть ве́сь О̑рызо́нтъ сла́вы,
всеми́рныхъ конце́въ, ѿ твое́я гла́вы.

(Стр. 14)

4) Йли́ навы́кше в солнцѣ пребыва́ти,
Ко солнцу зри́ши, в не́мъ жителствова́ти.

(Стр. 15)

5) Ӗже царьствуяй пророкъ глагола́ше,
ѐгда милость, су́дъ, богу воспѣва́ше.

(Стр. 17)

---

[28] Еще более ранние произведения Симеона Полоцкого «Метры» 1656 г. и «Диалог краткий», по-видимому того же года, опубликованы Н. И. Прашковичем в XXI томе «Трудов Отдела древнерусской литературы» (М.—Л., 1965) без ударений.

[29] Хотя выше было сказано, что печатное издание «Орла российского» не вполне надежно, нам все же приходится обращаться к нему, так как едва ли можно допустить, что во всех цитируемых случаях издателем непременно были сделаны ошибки.

[30] Примеры даны из «Орла российского» по указанному выше изданию 1915 г. Здесь и ниже слова, в которых Симеон Полоцкий произвел изменения, набираются в разрядку. В языке конца XVII—начала XVIII в. множество

6) Давáй глáсъ на вся̀ стрáны торжествéнный
да вся̀ познáютъ день твой празднаствéнный.

(Стр. 23)

7) Блага чéрность в бѣломъ солнцы,
тáко оу҆зрятъ тя̀ вся̀ кóнцы.
Чéрность въ бѣломъ я҆вна зѣло,
в вя̀щшемъ ги́бнетъ мáло бѣло.

(Стр. 33)

8) Но зрѣти годъствýетъ, кáкѡ возъвыси́ся,
дáже ѻ҆дéсную Ѻ҆тца̀ посади́ся.

(Стр. 42)

9) ѡ дáждъ то Боже да̀ ѻ҆́нъ Град Царьствéнный,
тобóю бýдетъ ѿ врáгъ свобождéнны.

(Стр. 53)

10) Благъ Ѻ҆ролóй є҆́сть а҆́ще и҆стинствýетъ,
Лъжи́вый къ чесомý во градѣ годствýетъ

(Стр. 55)

Ср. еще *божествéнный—соплетéнный* (стр. 61), *плавáетъ—ставáетъ* (стр. 62), *плавáетъ—бывáетъ* (стр. 63), но *плáваетъ—зъсылáетъ* (стр. 73), *Орфéя—твоéя* (стр. 71) и т. д.

Второй способ, употреблявшийся Симеоном Полоцким для обращения внимания читателей на изменение ударения в рифме — с помощью сохранения обоих ударений, — представлен также примерами из «Орла российского»:

1) Іисýсъ моя жи́знь є҆́сть, Христу долженствýю.
Є҆лико въ себѣ а҆́зъ благои́мствýю.

(Стр. 65 и XXVIII).

2) ѡ милостини что̀ мѝ глаголáти
числохудóжнымъ не лѣть оу҆мствовáти

(Стр. 17).

3) Совершеннѣ же яви́ши,
є҆гда̀ въ нéбѣ свѣтъ оу҆зри́ши.

(Стр. 34).

4) Є҆гда оу Дѣвы всѣхъ дѣ́въ Кори́фаіа
нѡ́гъ, со поклóномъ пáдъ глáвы твоє҆̀я.

(Стр. 52).

слов имело ударения, расходящиеся с нашими современными, например: *Академи́я* (*акадéмия*), *а҆́лчба* (*алчбá*), *Библíа*, *весéлѡ* (*вéсело*), *ѻ҆́ровскїй* (*воровскóй*), *впáдаю* (*впадáю*), *ги́гантъ* (*гигáнт*), *грамматíка* (*граммáтика*), *дáры* (*дары́*), *є҆́жа* (*едá*), *жемчю́гъ* (*жéмчуг*), *ѕѣница* (*вени́ца*), *и҆гри́ще* (*и́грище*), *и҆́накїй*, *испéрва* (*сперва́*), *испрáвитель* (*исправи́тель*), *камáра* (*кáмера*), *крамолá* (*крамóла*), *кромѣ́* (*крóме*), *лéгкѡ* (*легкó*), *мытáрь* (*мы́тарь*), *мѣнá* (*мéна*), *напроти́въ* (*напрóтив*), *ѻ҆билу́ю* (*изоби́лую*), *ѻ҆брáзный* (*óбразный*; старинное ударение сохранилось в словах: *безобрáзный*, *многообрáзный*, *разнообрáзный*), *племя́* (*плéмя*), *розгá* (*рóзга*), *свѣтлѡ* (*светлó*), *таинственнѡ* (*таи́нственно*) и т. д. — Все примеры взяты из «Лексикона треязычного» Федора Поликарпова (1704).

Однако чаще всего применял Симеон Полоцкий третий способ изменения ударений, оставляя такое слово вообще без ударения. Если два первых способа можно назвать фактическими изменениями, то третий является предупредительной «сигнализацией».

В «Орле российском» подобные случаи сравнительно редки (*рождённый—оумудренный*, стр. 26; *себѣ—тебѣ́*, стр. 35; *дарствуетъ—чествуетъ*, там же; *нѣ́мствуетъ—пособствуетъ*, стр. 38; *знаменаетъ—просіяетъ*, стр. 59; *небѣ—себе*, стр. 66, и т. д.). В печатной же «Псалтири рифмотворной» опущения «сил» (ударений) для «сигнализации» нужных изменений при произнесении слова встречаются в огромном количестве. Слова с непроставленными ударениями попадаются с самого начала книги. На обороте титульного листа помещены «Стіси ѿ ѱалмѣхъ» (четыре — разной величины). В четвертом стихотворении второе двустишие таково:

Покая́ніе и́ми ѿ бы́вшихъ твори́тся,
небесная во па́мять ра́дость приводится.

В следующем затем «Посвящении» царю Федору Алексеевичу «сигнализация» встречается почти в каждом двустишии (*святому—истинному*; *творити—оустроити*; *въ небѣ—ѡ тебѣ*; *сла́ва—глава*, *да щедриши—оуслыши*; *живе́те—ищете*, *блага́я—правая*).

В самих псалмах опущение «сил» встречается сотни, если не тысячи раз. Приведу особенно показательные примеры:

Псалом 8 (л. 4 об.) (сафическая строфа):

Господи боже, кѡ́ль чю́дно е́сть твое
По все́й вселе́ннѣй и́мя пресвятое,
И́бо лѣпота твоя вознесе́ся
выше небесе.

Псалом 49 (л. 40—40 об.):

Всесожже́нія твоя предо мно́ю
вы́ну су́ть, но не во любовь суть мою. . .
Я́ко мои су́ть звѣріе въ дубра́вахъ,
по гора́мъ ско́ти, воло́ве на травахъ,
Зна́ю вся пти́цы, и се́лныя плоды,
вся та моя су́ть между всѣми ро́ды.

Псалом 65 (лл. 52 об., 53 об.):

Рцы́те богу: ѿ кѡ́ль твое,
вся́ко дѣло е́сть стра́шное. . .
В си́лѣ твое́й солгу́тъ тебѣ
вра́зи, боже жи́вущъ въ не́бѣ. . .
И поѐть ти, и́мя твое
воспѣва́я всесвято́е. . .
. . . И богъ гла́са ѡтврати́тся,
егда ду́хъ мой помолится.
Се́ же господь гла́съ мо́й внуши
пріятъ молбы въ своя оуши.

От столь смущавшей стиховедов рифмы *тебѣ—нѣбѣ*, можно сказать, рябит в глазах, причем во всех случаях без исключения над *тебѣ* нет «сил». Примеры — в предисловии «К благочестивому читателю»: *тебѣ—потрéбѣ*; *тебѣ—трéбѣ*; *тебѣ—нà нéбѣ*; в «Посвящении» Федору Алексеевичу: *въ нéбѣ — ѿ тебѣ* и т. д.

До сих пор речь шла о рифме женской. По-видимому, Симеон Полоцкий применял и мужскую рифму, но сравнительно редко. Те несколько случаев, которые встретились мне, представляют либо два рифмующихся аориста, либо аорист и существительное. Вот пример, в котором наличествуют оба варианта, причем в одном из них устранено ударение:

Псалом 65 (л. 53 об.):

Къ нему оу́сты а̂зъ возопи́хъ
И̂ язы́комъ тогò славихъ
Нà непрáвду а̂ще воззрѣхъ
в сердцы̂ моéмъ, дà е̂сть вò грѣхъ.

Некоторым подтверждением нашего предположения о мужской рифме в стихах, оканчивающихся аористом, может служить место в псалме 37 (л. 30 об.): *ничесóже слы́шахъ—оу́стéнъ нè ѿверзáхъ*.

Редко встречается и дактилическая рифма. В «Орле российском» она применялась чаще, чем в «Псалтири рифмотворной». В качестве немногих замеченных мною примеров приведу следующие:

Оми́ръ преслáвный въ стіхотворéніи,
не мóглъ бы пѣти ѿ семъ я̂влéніи

(Стр. 38).

Трýдъ оу́ченія, правоправлéнія,
трýдъ въ ми́рѣ, въ брáни, мудросуждéния

(Стр. 59).

Ср. еще: *спасéніе—побѣждéніе* (стр. 59).

Подобная рифма в «Псалтири рифмотворной» также встречается, но не особенно часто; приведу пример из псалма 18 (л. 13), интересный тем, что во втором рифмующемся слове из-за передвижки ударения «сила» не проставлена: *вѣщáніе—глаголаніе*.

В «Псалтири рифмотворной» обратила на себя мое внимание дактилическая рифма иного типа, а именно в псалме 65 (л. 53):

Тогдà ѿ немъ весéліе
Людемъ бя́ше превéліе.

Как читалась дактилическая рифма — с соблюдением проставленного ударения или с перенесением на предпоследний слог, — судить не берусь. Отмечу только, что весь псалом 65 в целом выдержан в размере четырехстопного хорея (начало: *Вси́ земніи воспѣвáйте*). Значит, в пении приведенные стихи несом-

ненно имели хореическое ударение, и, следовательно, произносилось не *весе́ліе—преве́ліе*, а *веселі́е—превелі́е*. Может быть, так же читались и другие «дактилические» рифмы. Напомню в этой связи любопытное указание Б. В. Томашевского о польском ударении, которое, как известно, «ставится на предпоследнем слоге, кроме некоторых заимствований из иностранных языков, и то это явление сравнительно новое, — в XVI—XVII вв. иностранные слова тоже произносились с обязательным ударением не предпоследнем слоге».[31] Возможно, под влиянием этого правила и русские «дактилические» рифмы во времена Симеона Полоцкого читались как женские.

Известным подтверждением этого могут служить такие рифмы, как *руга́нія—йсцѣле́нія* (псалом 37, л. 30 об.), и — еще больше: *зна́меніемъ—веле́ніемъ* («Вертоград многоцветный», стихотворение «Скакание»).

Особый вопрос представляют сложные рифмы, встречающиеся и в «Орле российском», и в «Псалтири рифмотворной». Большей частью они представляют сочетание предлога *на* с местоимениями *мя*, *ся* и др. Приводимый ниже отрывок интересен не только содержащейся в нем сложной рифмой, но и как образец относительно хорошо выдержанного четырехстопного хорея, что подтверждает перенесение ударения на предлог *на*:

Не зри̇̀ я́кѡ очерни́хся,
  бы́стъ се̇̀ я́кѡ приближи́хся
Солнцу, е̇̃же призрѣ̇ на̀ мя́
  и даде̇̀ мя́ Ро́ссом въ зна́мя.

(«Орел российский», стр. 33).

Однако у Симеона Полоцкого встречаются и более редкие сложные рифмы, свидетельствующие о том, что поэт как бы подыскивал их, понимая, как должны они выделяться среди монотонных глагольных и аналогичных «краесогласий».

Ты солнце на́ше е̇гда̀ богъ вели́тъ ти,
  на А́гаря́ны съ о̇ру́жием и̇тѝ

(«Орел российский», стр. 59).

Отсутствие «силы» над словом *ти* значит, что *ти* становится безударным и присоединяется к предшествующему слову; таким образом, получается рифма *вели́тти—и́ти*.

В «Псалтири рифмотворной» находятся такие примеры сложной рифмы: *преподо́бенъ и̇́ ты—и̇́маши пребы́ти* (псалом 17, л. 12), *препоя́салъ—самъ е̇сѝ подъ мя́ спялъ* (там же, л. 12 об.). Слова *ты* и *спялъ* напечатаны без знаков ударения.

Особый интерес для выяснения вопроса об ударении представляют стихотворения Симеона Полоцкого, написанные сафи-

---

31 Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение, стр. 307.

ческой строфой. Такая строфа у русских силлабиков восходила не к античным образцам, а к польским, которые, правда, в меру возможностей польского языка старались соблюсти необходимые требования. Приведу пример польской сафической строфы из стихотворения Миколая Рея «Ku książkam krótka przemowa» из сборника «Zwierciadło», 1568):

Cóż, miłe książki, zaż się precz bierzecie,
A na wsze strony snać się rozneść chcecie?
Nie wiecie, jakie świat ma rozbojniki:
Zmylą wam szyki.[32]

Это стихотворение состоит из шести строф, в целом приближающихся к классическому образцу. Античная сафическая строфа состояла из четырех стихов; три первых цезура делила на полустишия по следующей схеме: —́ ◡ —́ — —́ | ◡ ◡ —́ ◡ —́ ◡; главным же признаком данной строфы был короткий четвертый стих, схема которого —́ ◡ ◡ —́ ◡. Сафическая строфа Миколая Рея не соблюдает всех просодических правил своего античного образца, кроме последнего: четвертый стих обязательно выдерживает античную схему; первые же три представляют обычный польский одиннадцатисложник с цезурой после пятого слога и с почти обязательным ударением на первом слоге после цезуры. Главным же отличием польской сафической строфы от античной является применение в ней рифмы неизвестной классической древности.

Сафическая строфа Симеона Полоцкого еще в большей мере отходит от античного образца и даже от польского: сохраняя три стиха по одиннадцати слогов с цезурой после пятого, а также — по возможности — с ударением на первом (или третьем) послецезурном слоге, московский поэт не соблюдает обязательной схемы четвертого стиха и довольно часто допускает вместо дактиля амфибрахий. Приведу примеры:

Ве́ліе зна́мя ѝногда ви́дѣно
ѡт Богосло́ва, внегда̀ му ѧ̀вле́но
буду́щихъ зна́мя, въ Па́тмѣ странъству́ющу,
въ восто́рзѣ су́щу.

(«Орел российский», стр. 25;
ср. там же, стр. 66)

В приведенных примерах много отступлений от нормальных ударений славяно-русского языка конца XVII в. По сравнению с «Лексиконом треязычным» Федора Поликарпова (1704) Симеон Полоцкий — или его переписчик, или издатель «Орла российского» Н. А. Смирнов — делает следующие просодические ошибки: *ѝногда* вм. *иногда̀*, *буду́щихъ* (*бу́дущихъ*), *странъству́ю-*

[32] Цит. по: Wiersze o ksiażkach. Zebrał i wstępem opracował Jan Zygmunt Jakobowski. Czytelnik. 1944—1964. Warszawa, 1964, st. 19.

щихъ (*стра́нствующихъ*), *сре́бро* (*сребро́*). И все же эти ошибки или опечатки в данном случае, как мы увидим, не имеют значения.

Что дают сафические строфы Симеона Полоцкого для вопроса о принципах чтения силлабических стихов? Так как их метрическая схема — и античная, и с соответствующими изменениями польская, и русская — достаточно устойчива, следовательно, различие напечатанных ударений (*сйдѣ́но*, *я́влéно*, *странъству́ющу*, *су́щу*, *любу́ю*, *тре́бую*) никакой роли не играет; читались эти стихи с ударением на предпоследнем слоге.

До сих пор мы рассматривали случаи, когда Симеон Полоцкий, передвигая ударение, либо обозначал это проставлением «сил» на необходимом месте (иногда сохраняя оба ударения — правильное и неправильное, но нужное), либо «сигнализировал» совершенным опущением ударения, либо, наконец, применял сафическую строфу, подсказывавшую должные ударения.

Однако в текстах Полоцкого имеется немало случаев, когда передвижение ударения никак не оговаривается, по крайней мере на взгляд нашего современного читателя, и получаются рифмы, которые вызывают недоумения и даже гипотезы о «зрительной рифме» или о «чтении по слогам». Из приводимых ниже примеров мы увидим, что и здесь есть своя система «сигнализации», но менее бросающаяся в глаза и потому требующая специального рассмотрения.

Вот эти «странные» рифмы: *зри́ши* — *оу́зриши* («Орел российский», стр. 15), *обно́вится* — *зъмѣ́нится* (стр. 15), *до́му* — *лжи́вому* (стр. 17), *безчи́сленны* — *жре́нны* (стр. 18), *свѣ́тлѣйше* — *че́стнѣйше* (там же), *цари́ца* — *о́т царьскаго лицà* (стр. 19), *на горѣ́* — *на Θаворѣ́* (стр. 21), *трі́е са́ны* — *прозна́менованы* (там же), *племя̀*[33] — *сѣ́мя* (стр. 23), *со́лнца* — *о́тцà* (стр. 27), *ры́бствоваху* — *я́ху* (стр. 63) и т. д.; *ца́рю* (зват. пад.) — *да́ру* («Псалтирь рифмотворная», л. 2), *зѣлѡ̀* — *тѣ́ло* (л. 3 об.), *сія̀* — *лю́тыя* (л. 4), *ѿ тебѣ́* — *на не́бѣ* (л. 3 об.), *и̂ вся̀, я̂же е̂сѝ* — *создàлъ въ небесѝ* (л. 5), *о̂нагѡ* — *вся́каго* (л. 5 об.), *твоè* — *и̂мя пресвято́е* (там же), *къ тебѣ́* — *въ не́бѣ* (л. 10 об.), *о̂ста́ви* — *я̂ви̇* (л. 15), *дале́че* — *о̂твлечѐ* (там же), *зѣлѡ̀* — *цѣ́лѡ* (л. 15 об.), *отъ тебѐ* — *нà себѐ* (л. 20 об.) и т. д.

Приведенный нами список примеров «разноударных» рифм не случаен, хотя они выписаны, как можно заметить по нумерации страниц, один за другим. Мы стремились представить в этих выписках все возможные случаи подобных рифм. Они могут быть сгруппированы следующим образом:

а) такие двустишия, в которых первая рифма женская, а вторая — дактилическая (*до́му* — *лжи́вому*) или гипергипердактилическая (*са́ны* — *прозна́менованы*); в таких случаях «сила»

---

[33] Это не опечатка, а правильная форма.

над первым рифмующим словом уже заранее подсказывает читателю, что ударение во втором слове должно быть передвинуто;

б) обратный случай (*безчи́сленны — жре́нны*, *ры́бствоваху — я́ху*); здесь вторая рифма действовала как бы по языковому «закону регрессивной ассимиляции» (предшествующая группе может быть определена как подчиняющаяся «закону прогрессивной ассимиляции»);

в) двустишия с чистой дактилической рифмой (*«свѣ́тлѣйше — че́стнѣйше*, *присво́енный — изу́ченный*, *о́нагѡ — вся́каго*); в этих случаях действовал «закон аналогии» или, если угодно, «инерции».

Введение этой категории в нашу классификацию может показаться завуалированным отказом от более точного ее анализа и характеристики. На самом деле это не так. Называя эту группу рифм «рифмами по аналогии» или «по инерции», я все время имею в виду, что подавляющее большинство рифм у Симеона Полоцкого женские,[34] из «разноударных» большая часть также оказывается женскими рифмами. Следовательно, у читателя не могла не создаваться «инерция» произносить и рифмы вроде *о́нагѡ — вся́каго* по аналогии *она́гѡ — всяка́го*.

Отмечу, что это, пожалуй, самая редкая категория «странных» рифм, в «Псалтири рифмотворной» в особенности (*прибѣ́жище — приста́нище*, *грѣ́шницы — беззако́нницы*, *стяжа́нія — непщева́нія*).

Остается наиболее многочисленная группа «разноударных» рифм, в которую входят как раз те случаи, которые особенно обращали на себя внимание исследователей (см. стр. 296 и 292) — *ѳому̀ — до́му*, *зѣлѡ̀ — ве́село* и *весе́ло*, *тебѣ́ — не́бѣ*, *тобо́ю — твою́* и т. д. Эта категория «странных» рифм представляет исключительный интерес, и вот по каким причинам: хотя было бы легко подвести любую из рифм этой группы под действие указанных законов — «прогрессивной и регрессивной ассимиляции» и «аналогии» или «инерции», — мы этого не сделаем, так как они подчиняются другому закону — «закону тяжкого ударения».

Славянская система ударений времени Симеона Полоцкого была очень трудна. В ее основе лежала просодия среднегреческого (византийского) языка, в свою очередь восходившая к акцентуационной системе древнегреческого языка, предложенной около начала II в. до н. э. Аристофаном Византийским, который изобрел надстрочные (диакритические) знаки ударения,

---

[34] Я не привожу подсчета в процентах, так как для этого нужно было бы проанализировать несколько десятков тысяч двустиший Симеона Полоцкого («Вертоград многоцветный» — 24 000 стихов, «Псалтирь рифмотворная» — 10 000 и т. д.).

придыхания и количества.[35] Сложная история древнегреческого, византийского и славяно-русского ударения в полном виде для нашей темы не представляет интереса. Отметим только, что со времен введения христианства среди славян и появления церковной письменности все надстрочные знаки ударения и придыхания, применявшиеся византийцами, — ударение «острое» (′), «тяжелое», или «тяжкое», (\) и «облеченное» (⌒); придыхания «легкое» (⊃) и «густое» (⊂), — перешли в славянские книги.

Нас также не может интересовать сейчас, в какой мере соответствовала эта заимствованная система реальным условиям славянского языка IX—X вв., тем более XVII в. Для нас существенно, что почти над каждым словом, не исключая предлогов и союзов, в славянской письменности ставились знаки ударения, и больше всего «острое» (′). Его место могло быть от последнего слога (первого с конца) и до пятого и шестого с конца (например, «прознáменнованными»). Иную роль играло ударение «тяжелое» (или «гравис») (\). В византийской системе акцентуации «гравис» «начал ставиться только на конечном ударном слоге, . . . являясь, таким образом, вариантом знака акута («острого» ударения, — *П. Б.*) на последнем слоге в определенных фразовых условиях».[36] В славянских текстах конца XVI—начала XVII в. знак «тяжелого» (по терминологии М. Смотрицкого, «тяжкого») ударения ставился только на конце слова и не просто представлял вариант акута, как у византийцев, а обладал свойством, очень важным для рассматриваемого нами вопроса. В тех случаях, когда в фразе сталкивались два слова, из которых первое имело ударение на последнем слоге, а следующее на первом (например, *тáкѡ на тѧ̀ врáзи* — «Орел российский», стр. 27; *ѐже въ себѣ̀ нóситъ* — там же, стр. 31), знак «тяжелого» ударения указывал на утрату его в данном слове и на перенесение ударения на следующий или предшествующий слог[37] (ср. в фразе *слáва тебѐ, гóсподи!* — *слáва тéбе, гóсподи!* или *слáва тебе, гóсподи!*). Позднée проставление знака «тяжелого» ударения (по-славянски *варі́я*, с греческ. βαρύα) в конце стиха стало употребляться как напоминание о перемещении ударения на один слог назад. Таким образом, фраза *ѐже призрѣ̀ нà мѧ̀* («Орел российский», стр. 33) читалась *при́зрѣ нá мя* и законно рифмовалась со словом *знáмя*.

Если учесть это важное правило славянской просодии времени Симеона Полоцкого, станет ясно, что вся обширная группа «разноударных» рифм со словами, имеющими на последнем слоге

---

[35] И. М. Тронский. Древнегреческое ударение. М.—Л., 1962, стр. 10.

[36] Там же, стр. 40.

[37] Славяно-русские грамматики начиная с Лаврентия Зизания (1596) пытались определить особенности этого явления, но не могли найти точные формулировки. В работах по славянской и специально-русской акцентологии я не сумел отыскать материалы по этому поводу.

«варию» («тяжелое» ударение), перестанет быть камнем преткновения для стиховедов, так как «все становится на свое место».

В настоящей статье я не могу заняться вопросом о том, какие следствия имеет «закон „тяжелого“ ударения» для изучения ритмики силлабического стиха, которая представляется мне гораздо более сложной, чем принято считать; об этом — в другой раз.

Сейчас же мы обратимся к основной теме статьи. Нам могут сказать, что установленная нами система обозначения ударений в стихах Симеона Полоцкого очень сложна и едва ли могла быть усвоена его рядовыми читателями. Но он и не рассчитывал на рядового читателя. Кроме того, правила просодии, многочисленные, детализированные, изобилующие примечаниями («увещаниями»), были известны всем сколько-нибудь грамотным людям того времени.

И все же практика последующих стихотворцев показала, что система Симеона Полоцкого была сложна и для них и что они ее упростили. В самом деле, ведь было достаточно просто передвинуть знак ударения на предпоследний слог и не мудрствовать так, как делал Симеон Полоцкий. Не имея сейчас возможности проследить ее изменения в произведениях Сильвестра Медведева, Кариона Истомина и Стефана Яворского, укажу, что в «Епиникионе» Феофана Прокоповича систематически проведено проставление передвинутого ударения на предпоследний слог. Так, Феофан рифмует *о́тринýти — лю́тый, сі́я — проклятъ́я, вселéнной — торжествéнной, крóви — неистóвій, лю́тый — низринýти, торжествéнный — подложéнный.* [38]

Кантемир, заставший еще «преложение сил», т. е. перемещение ударения в стихах, писал в 1744 г. в § 18 «Письма Харитона Макентина»: «Совсем не хвалю преложение силы с одного слога на другой, так чтоб вместо главȁ писать глáва, вместо закȍн писать зáкон, и проч.».[39] Но в это время силлабическое стихотворство уже закончило свой исторический путь. [40]

V

До сих пор в подтверждение своей точки зрения я приводил доказательства, почерпнутые из вирш Симеона Полоцкого. Упрекая Б. В. Томашевского и И. П. Еремина в том, что они опирались не на свидетельства авторов XVII—начала XVIII в., а на свои произвольные построения, я в настоящей статье до сих пор, однако, также не приводил никаких свидетельств тогдашних

[38] Ср. воспроизведение стр. 1 «Епиникиона» в «Сочинениях» Феофана Прокоповича, под ред. И. П. Еремина (М.—Л., 1961, стр. 211).

[39] А. Д. Кантемир, Сочинения. . ., СПб., 1868, т. 2, стр. 6.

[40] За недостатком места я не включил в настоящую статью доводы в пользу своей точки зрения, которые приведены мной в рецензии на «Избранные сочинения» Симеона Полоцкого, под ред. И. П. Еремина (Изв. АН СССР, ОЛЯ, т. XIII, 1954, вып. 3, стр. 302—303).

современников, если не считать цитат из стиховедческих работ Тредиаковского и Кантемира и примеров из Симеона Полоцкого и из «Епиникиона» Феофана Прокоповича.

Сейчас я приведу дополнительные свидетельства, относящиеся к XVII—началу XVIII в. и полностью подтверждающие сказанное мною.

Наиболее раннее свидетельство подобного рода находится в анонимной книге, изданной в г. Кременце в 1638 г. и озаглавленной «Грамматики или писменница языка словенскаго»; она приписывается Афанасию Пузине, епископу луцкому.[41]

В разделе, посвященном просодии, т. е. учению о произношении и ударении, автор, опираясь на современные ему школьные латинские и греческие грамматики, пишет: «Что есть просодия? Есть четвертая часть грамматики, учащая метром или мерою стихи слагати; и во орфографии возношение и утеснение гласа — благогласне и умерителне глас произносити, и препинание чиновне во чтении сохраняти» (л. 33 об.). «Метром или мерою» автор «Грамматики» называет вслед за своими источниками долготу и краткость звуков, свойственные греческому и латинскому языкам. «Возношение» же «гласа» в славянском языке XVII—XVIII вв. означало «декламацию»,[42] но не только в нашем современном смысле, а прежде всего в отношении соблюдения правил ударений, остатков «музыкального» произношения и чтения соответственно пунктуации. Но, дав определение просодии и приведя ряд пояснений, автор «Грамматики» тут же прибавляет «увещание» (примечание): «Стихотворную же (просодию) оставихом понеже славяном несть еще обычай мерами времени и степенми (стопами, — *П. Б.*) стихи составляти, яко же видим и полских стихотворцов не мерами, ниже степенми (яко елином и латином обычно), но слогами во всех потребах все искусныи стихотворцы или вершописцы меру (количество, — *П. Б.*) токмо слогов в стисех и согласие последнего слога соблюдающе употреблятися. Сим и славенстии тщатели либо оучащиися последующе на любящих потребу довлеет» (л. 36).

В этом, по-видимому самом раннем, свидетельстве о том, как воспринималось польское силлабическое стихотворство в восточнославянской филологической среде, обращает на себя внимание то, что характерными признаками польской силлабической версификации считается, кроме равного количества слогов в стихе, «согласие последнего слога», а не предпоследнего. Очевидно, причиной этого было то, что у польских поэтов XVI—первой трети XVII в. встречались наряду с обычными женскими рифмами и неточные, вроде *mówić — zbyć*, *został — użrzał*, *sied-*

---

[41] С. К. Булич. Очерк истории языкознания в России. СПб., 1904, стр. 175.

[42] «О возношении» — так перевел заглавие «De la Declamation Théâtrale» М. И. Попов (см. его «Досуги», ч. I, СПб., 1772, стр. 212).

zą — będą (у Берната из Люблина[43] и др.) и «диссонансные» типа *stary—skory*, *komora—góra* и т. д.

Несомненно из приведенного «увещания» одно: создавая восточнославянское силлабическое стихотворство, первые белорусские, украинские и русские виршеписцы опирались на опыт стихотворцев польских, и поэтому без внимательного изучения истории польского стихотворства ряд вопросов, стоящих перед советскими стиховедами, не может быть правильно решен. Одним из них является и вопрос о принципах чтения вирш. Заимствуя у поляков систему силлабического стихотворства, восточнославянские авторы не могли игнорировать манеру чтения польских стихов и читать свои вирши «по слогам». Очевидно, и те и другие читались совершенно одинаково. Это явствует из того, что среди стихов Симеона Полоцкого встречаются наряду с написанными прямо по-польски также и «макаронические», в которых чередуются двустишия русские и польские. Вот пример таких стихов — приветствие на именины боярину Богдану (Иову) Хитрово:

Радостию полный (полн?) день днесь совершаем,
Иова свята светло прославляем,
Ktorego dał Bóg tobie za patrona,
Moy dobrodzieju on tobie obrona. . .[44]
и т. д.

Из сопоставления русских стихов с польскими в этом «приветствии» явствует, что и те и другие написаны одним и тем же 11-сложным размером с обязательной цезурой после пятого слога и с постоянной женской рифмой. Можно ли при такой сознательной установке Симеона Полоцкого предположить, что принципы чтения стихов варьировались в зависимости от языка, на котором было написано то или иное двустишие? Конечно, теоретически можно предположить все что угодно, но практически это, конечно, неверно.

Влияние польского стихотворства на русское в области чтения стихов подтверждается еще одним свидетельством. Известно, что в конце XVII—начале XVIII в. иностранцы, жившие в то время в Москве, делали тогда же или несколько позднее опыты в русском стихотворстве. В этих виршах рядом с правильными русскими рифмами встречаются и рифмы с измененными ударениями. Так, шведский филолог И. Г. Спарвенфельдт напечатал латинскими буквами русское стихотворение, в котором проставил ударения. Вот образец:

Труд за сей тво́й заслужи́л ты службо́ю
Му́жей разу́мных запла́ту дружбо́ю.[45]

---

[43] Wiersze o książkach. Czytelnik, 1944—1964, s. 17.

[44] И. Татарский. Симеон Полоцкий. М., 1886, стр. 148. В первом стихе 12 слогов; возможно, И. Татарский воспроизвел этот стих неточно.

[45] П. Н. Берков. Из истории русской поэзии первой трети XVIII века. «XVIII век». М.—Л., 1935, стр. 68.

Наконец, еще одним доказательством того, что русские силлабические стихи читались не «по слогам», а «нормально», может служить то, что псалмы, переведенные Симеоном Полоцким в стихах, будучи положены на музыку дьяком В. П. Титовым, пелись с «польскими» ударениями; так, в псалме 45 первые два стиха в «Псалтири рифмотворной» напечатаны:

Бо́г на́м си́ла прибе́жище,
О́т во́лн скорбе́й приста́нище.

В нотах же Титова явственно проводится четырехстопный хорей, при котором последнее слово каждого стиха имеет ударение на предпоследнем слоге (*прибежи́ще—пристани́ще*, *умысли́л есть—бы́л есть*, *небе́си—е́си* и т. д.). Иными словами, нотные переложения Титова свидетельствуют, что он безусловно считался с манерой произнесения силлабических стихов и поэтому его композиции нисколько не резали слух московских любителей церковного пения, так как своими «противусильными» ударениями представляли полную аналогию русского виршевого стихотворства.

Таким образом, и анализ знаков ударений в рукописных и печатных виршах Симеона Полоцкого и в «Епиникионе» Феофана Прокоповича, и свидетельства анонимной «Грамматики» 1638 г., «макаронических» стихов Симеона Полоцкого, русских стихотворений иностранцев и нотных переложений В. П. Титова — все приводит к одному выводу: русские силлабические стихи XVII—XVIII вв. читались «нормально», а не каким-то особым образом, не «по слогам», не на церковно-речитативный манер.

VI

Мой спор с Б. В. Томашевским и И. П. Ереминым по вопросу о принципах чтения силлабических стихов, если не считать его устной предыстории, начался в 1954 г., когда я напечатал рецензию на «Избранные сочинения» Симеона Полоцкого.[46] К сожалению, ни один из авторов теории «чтения по слогам» не ответил на мои возражения (Б. В. Томашевский умер в 1957 г.). Однако сторонники этой теории нашлись в лице В. Е. Холшевникова, А. П. Панченко и др. Итак, спор продолжается.

Или, может быть, эта статья положила ему конец?

---

[46] См. сноску 40.

СПИСОК ОПЕЧАТОК И ИСПРАВЛЕНИЙ

Страница	*Строка*	*Напечатано*	*Следует читать*
17	18 снизу	презируются	презираются
232	5 сверху	в котором	в которой
256	16 снизу	IV	V
308	9 сверху	не предпоследнем	на предпоследнем

1 р. 42 к.



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ